



# DAS KUNSTWERK

IV. JAHR 1950 HEFT 4

# DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: LEOPOLD ZAHN

HEFT 4

1950

## INHALT



*Umschlag: Pompeijanische Fresken*

---

*Das nächste, fünfte Heft, unter dem Titel:*

## „DAS REICH DER DÄMONEN"

ist dem Thema der surrealistischen Kunst gewidmet. Kurt Kusenberg, der das Heft mit einer grundsätzlichen Erörterung einleitet, zitiert einen Ausspruch von André Breton, der besonders prägnant das Prinzip des Surrealismus ausdrückt: „Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser Assoziationsformen, die bislang vernachlässigt worden sind, an die Allmacht des Traums, an das zweckfreie Spiel des Gedankens. Es ist sein Bestreben, alle anderen seelischen Getriebe endgültig zu beseitigen und sich beim Lösen der wesentlichsten Lebensprobleme an ihre Stelle zu setzen . . ." „. . . Alles führt zu der Annahme, daß es einen geistigen Punkt gibt, von dem aus Leben und Tod, Wirklichkeit und Vorstellung, Mittelbares und Unmittelbares, Hohes und Niederes aufhören, gegensätzlich zu scheinen. Vergebens wird man in der surrealistischen Tätigkeit einen anderen Beweggrund suchen, als die Hoffnung, diesen Punkt zu bestimmen . . ."

Das Heft enthält u. a. Aufsätze über Salvador Dali, Joan Miro, E. Wiiralt, Über die Vorläufer des Surrealismus und über Picasso's Insel des Minotaurus. Zwei wichtige Ausstellungen werden besprochen: Die Maler am Bauhaus (in München), Italienische Goldgrundbilder (in Stuttgart).

Das Heft enthält zwei Farbtafeln (Chirico und Gilles) sowie ca. 50 einfarbige Abbildungen.

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

# DAS KUNSTWERK



EINE MONATSSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE
DER BILDENDEN KUNST · VIERTES JAHR

HEFT 4 1950





WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN



CARL ROTTMANN, DER NEMISEE



J. L. DAVID, DER SCHWUR DER HORATIER

# KLASSIZISMUS EINST UND JETZT

## 1. HISTORISCHER KLASSIZISMUS

Klassizismus leitet sich von der Klassik her, welche die Frucht eines ursprünglich „somatischen“ Kunstempfindens war, wie sich Spengler, einer „Einfühlung“, wie sich Worringer ausdrückte. Einen Dualismus hat erst Alois Riegl in die ästhetische Betrachtung eingeführt, Worringer mit der scharfen Scheidung zwischen „Abstraktion und Einfühlung“ theoretisch durchgesetzt; vielleicht sogar mit Übertreibungen, jedenfalls in Anlehnung an die zeitgenössischen Kontraste von Impressionismus und Expressionismus. Haltbare Theorien folgen aus der Praxis: erst die Entstehung der führt, Worringer mit der scharfen Scheidung zwischen einer vom Naturvorbild absehenden Kunstlehre und der alten Baumgartschen Nachahmungstheorie zu endgültiger Klärung.

Die Frage, ob die Lehre sich auch aus einer klassizistischen Praxis entwickelt habe, wäre nicht so einfach zu beantworten. Es ist schwer auszumachen, wer von beiden eher auf dem Plan erschienen sei, und ob sich nicht vielmehr beides in einem unentwirrbaren Knäuel aus- und miteinander gebildet und ans Licht gerungen habe. Zeitlich folgte logischerweise der Klassizismus, als abgeleitete Form, der Klassik. Aber wie unterscheiden sich die beiden in Wahrheit? An einem bloßen Abhängigkeitsverhältnis der Spätergeborenen kann es nicht gut liegen. Denn Raffael und die Hochrenaissance haben zu allen Zeiten für klassisch gegolten, und sie verdankten doch nach eigenem Geständnis der Antike ihren Formenkanon. Und wiederum der Barock, der auf dem Boden der Renaissance üppig emporwuchs, gilt als

Antipode des Klassizismus; dieser stellte sich in bewußten Gegensatz zu ihm und griff über die „verderbte" Weiterbildung der klassischen Vorbilder auf die echt gemeinte Antike und Raffael zurück.
Klassische Kunst ist also eine Aneignung der organischen Formenwelt klassischer Epochen durch rationalistisch bewußte Wahltradition; und zwar, was am stärksten ins Gewicht fällt, von seiten einer Gruppe, die nicht ursprünglich „somatisch" empfand, wie die klassischen Nationen, sondern zur transzendentalen Anschauung neigte, zur „Abstraktion". Es waren die nordischen Völker in Europa, die von der Völkerwanderung her germanisches Blut in den Adern hatten, von sich aus unnaturalistische Kunst wie die Gotik hervorbrachten und erst bei gegebener Zeit vom südlichkörperhaften Schönheitsideal besiegt wurden. In erster Linie kommen Frankreich und Deutschland dafür in Betracht.
In Frankreich überwog der romanische Bestandteil im Volke so stark, daß schon seine mittelalterliche Kunst einen Zug von vernunftgemäßer Gesetzlichkeit besaß. Und so betrat es auch mit Nicolas Poussin am frühesten den Weg zum Klassizismus. In seiner Reifezeit gab sich Poussin so vollkommen dem Formideal Raffaels und der antiken Plastik hin, daß er von ihnen ganze Figuren in seine Kompositionen übernahm, und daß seine Historienbilder streng meßbar und ausgewogen gebaut wurden, mit der Folgerichtigkeit eines eben nur auf eine Weise zu lösendem Rechenexempels. Es war der den Franzosen eigene, von Descartes formulierte Rationalismus, der seinem Klassizismus das Gesetz diktierte.
Sicherlich bedeutete der Teil von Poussins Bildern, den der strenge Klassizismus beherrschte, nicht die erfreulichste und lebensvollste Partie in seinem Werk; man muß auch hinzufügen, daß die reinste aus seinen Historienbildern gezogene Umgrenzung des Begriffs vollkommen nur auf französisches Wesen zutrifft.

*

Die allgemeine Vorstellung des Klassizistischen gründete sich auf die Epoche um 1800 und die gesamte Kunstübung dieser Zeit bei allen Völkern Europas, einschließlich Italiens. Es war eine internationale Reaktion auf den Barock, dessen Zeit mit dem Absterben des aufgeklärten Despotismus abgelaufen war; eine revolutionäre Geste des zum Selbstbewußtsein erwachenden Bürgertums, auf Architektur, Malerei und Skulptur sinngemäß übertragen, vor allem in Frankreich. Selten hat sich ein sozialer und politischer Umschwung so prompt in Kunstäußerungen offenbart; dergestalt, daß zwar nicht das Jahr der französischen Revolution 1789 die Wandlung markiert, die Kunst und ihre Theorie vielmehr den Ereignissen auf der politischen Bühne voraneilten. Wenn man mit dem Auftreten von Mengs und Winckelmann in Rom den eigentlichen Beginn um 1760 und mit dem Tode Schinckels den Abschluß im Jahre 1840 ansetzt, so sind damit die Grenzen der klassizistischen Einwirkung gegeben. Ingres starb gar erst 1867, Genelli 1868.
Obwohl den Deutschen unzweifelhaft die Initiative zuzuschreiben ist, und ihnen vor allem auch die gesamte Last der Theorie zufiel, hat der Klassizismus der Franzosen wegen seiner Qualitäten und durchschlagenden Wirkung stets die höhere Geltung besessen. Die Opposition gegen den Barock, die überall den Anstoß zur Kunstwende gab, war bei ihnen aufs lebhafteste politisch gefärbt (und nicht frei von literarischem Ehrgeiz). Dieses letzte und beinahe maßgebende Element des Klassizistischen verlieh der Schule altrömischer Tugend und antikisch tuender Korrektheit einen Gehalt, der sich scharf der schwerelosen Tändelei des Rokoko entgegenstellte.
Jacques Louis David war es, der mit dem eisern erarbeiteten Rompreis in die ewige Stadt zog und dort aus einem Anhänger Bouchers zum Bekenner eines formal und inhaltlich straff organisierten Klassizismus wurde. Mit seinem „Schwur der Horatier" trat er 1784 bedeutend auf die Bühne; einem Bild, das ein politisches Manifest war so gut wie eines der Kunst. Die äußerste Härte der Konturen, die Bestimmtheit der hochdramatischen Gesten, das prononciert Männliche der Handlung bezog sich zwar nur auf eine Anekdote aus der sagenhaften Frühzeit Roms, es wurde aber von allen, die es anging, richtig verstanden, nicht blos als Absage an die herrschende Tradition der Malerei, sondern vor allem als Aufruf zur Tat, zur Empörung gegen ein verrottetes Regime. „Aux armes, citoyens!" lasen die Revolutionsmänner sichtbar daraus. Die Askese der Farben, die Nüchternheit klassizistischer Architektur, nicht zum wenigstens auch die Drapierung der Gestalten mit römischen Kostümen — mit einem Male erschien in diesem Gemälde alles, was den Empirestil charakterisierte, zwei Jahrzehnte vor Konstituierung des Kaiserreichs. Und wenn sich der Davidsche Republikanismus zunächst auch in extremen Verherrlichungen der Revolution von 1789 manifestierte,



JACOB ASMUS CARSTENS, GEBURT DES LICHTES

den „Schwur im Ballhaus“ den „Tod Marats“ als glänzende Beispiele zeitgenössischer Historie plakatierte: mit dem Übergang zum napoleonischen Regime mauserte er sich zu imperialer Loyalität durch und wurde nun erst ganz der Beherrscher des internationalen Empirestils, der Architektur und Kunstgewerbe, Trachten und Auftreten ganz Europas formte.
Daß dieser Mann in Wahrheit ein bedeutender Künstler war, innerlich wert, einen Stil zu erschaffen und eine beherrschende Schule der Malerei zu begründen, bewiesen seine fulminanten Bildnisse. Seine historischen Bilder römischer und französischer Provenienz mag der Staub der Vergänglichkeit überkrusten, ihnen das historische Verdienst am Klassizismus überlassend: seine Portraits, und vor allem auch das erregende Monument für den ermordeten Marat ragen durch ihre malerischen und charakterbildenden Qualitäten ins ewig Gültige großer Kunst hinaus.
Seine Lehre wurde fruchtbar bei einer größeren Zahl von Talenten, von denen nur an die Weiterbildung des Stils durch Prudhon, Navez, Chassériau erinnert sei, und vor allem an den großen Dominique Ingres, dessen Verdienste um die Schönheit der Linie unvergänglich sind und wesentlich bis in die Gegenwart, bis zu Derain und Picasso fortgewirkt haben. Dieser Klassizismus ist lebendig geblieben, entwicklungsfähig und künstlerisch wertvoll; er konnte ein Dogma zum Stilelement erheben: zur bildaufbauenden Linie des echten Idealismus im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert.
Wie schon im Mittelalter, wie im Zeitalter Ludwig XIV. und des Rokoko hat sich die französische Formbega-

bung führend erwiesen und beide Entwicklungslinien in Europa durch höchste Leistungen befruchtet: die malerisch-realistische (die schon zu Davids Lebzeiten mit Géricault und Delacroix einsetzte) und die des konturbetonenden Idealismus.

Wesentlich anders und weniger glücklich verlief die klassizistische Evolution in Deutschland. Nicht eine Revolution war es, die mit dem kühnen Wurf eines genialen Neuerers einsetzte. Es wurde vielmehr ein mit Irrtümern, mit Vermengung von Theorien und unzulänglichen Malwerken arbeitendes Durcheinander vieler, oft kleiner und unzulänglicher Kräfte.

Diese Kräfte verteilten sich auf drei Gruppen: die Übergangserscheinung eines im halben Rokoko steckenbleibenden Pseudoklassizismus von Oeser und Mengs bis zu Füger; einen ernstzunehmenden Klassizismus mit romantischer Unterströmung von Carstens bis auf Genelli; und die beträchtliche Schar der Theoretiker. Entsprechend der literarisch belasteten Schwerblütigkeit des deutschen Genius, entsprechend auch der Wichtigkeit, die ihr bei der Initiative zukam, ist die ästhetische Theorie an den Anfang zu stellen.

Für die deutsche Situation im 18. Jahrhundert bezeichnete schon die Doppelrolle, die dem sächsischen Maler Adam Oeser hierbei zukam, das Unzureichende in dem Widerstand gegen den Barock. Oeser ging von der römischen Barockkunst aus, die mit Maratta eine strengere Richtung eingeschlagen hatte. Seine eigene Produktion verschwamm denn auch ganz in jener Unbestimmtheit eines Mitteldings zwischen antikischen Vorwürfen und dem Festhalten an einer halbmalerischen Tradition; künstlerisch ganz unerheblich, weichlich und verblasen. Seine Bedeutung bestand fast ausschließlich in der Lehre von dem Ideal der „Einfalt und stillen Größe" der Antike, das auf ihn zurückgeht, nicht auf Winckelmann. Der übernahm es vielmehr, als er 1754 in Oesers Haushalt in Dresden lebte, und hat es dann mit seinem überragenden Verstande und gediegeneren Kenntnissen zu der Wissenschaft ausgebildet, die man unter seinem Namen kennt und die für die Archäologie bahnbrechend, für die deutsche Malerei aber nur unheilvoll geworden ist. Anton Raphael Mengs sowie der jugendliche Goethe — dieser in Leipzig, wo Oeser seit 1759 wirkte — gerieten ganz in den Bann der Oeserschen Theorie, und man weiß, wie stark sie Goethe während seines ganzen Lebens beeinflußt hat. Am wichtigsten blieb freilich das Erstlingswerk Winckelmanns, das 1755 in Dresden erschien: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst". Ein Beurteiler von so radikaler Unbefangenheit wie Seume hat ausgesprochen, daß die Gedankengänge dieses epochalen Schriftchens geistiges Eigentum von Oeser gewesen sind.

Mit einem Literaturwerk also und nicht mit einem Kunstwerk setzte die klassizistische Bewegung im Norden der Alpen ein: welch ein fundamentaler Unterschied gegen die aktive Revolutionierung der Geister in Frankreich.

Die wissenschaftliche Grundlegung der Disziplin von der Nachahmung der Griechen ist aber auf Baumgarten zurückzuführen. Dessen „Ästhetik", die von 1751—58, also in den nämlichen Jahren, erschien, bezog sich zwar im wesentlichen auf die Poesie. Allein sie bildete das Fundament jenes Rationalismus, dessen ästhetische Begriffsbildung sich um die unfruchtbare Allgemeinvorstellung der „Schönheit" vollzog. Baumgartens Lehre, rein spekulativer Natur, zog mit Leibnizscher Terminologie ihre Folgerungen aus der „Erkenntnis von undeutlichen Vorstellungen" nach den Ideen der Aufklärung. Alles menschliche Tun, so lautete ihr Diktat, entspringt aus der Vernunft und ist aus Regeln zu erklären. Die Kunst hat nur etwas zu bedeuten, sofern sie sich den Geboten einer a priori erfundenen Ästhetik unterordnet. Was sich ihren Ideen von „Schönheit" entzieht, ist folglich keine Kunst. Und diese Schönheit ist ein für allemal gegeben in den Marmorstatuen der griechischen Klassik; sie nachzuahmen ist die unabdingbare Forderung an den modernen Künstler.

Keiner hat die Konsequenz aus der Baumgarten-Winckelmannschen Ästhetik unerbittlicher gezogen als Lessing, dessen logische Schärfe die gesamte Malerei der Niederländer in das schimpfliche Gelaß der „Kotmalerei" verwies.

Da nun der Vernunft in Wirklichkeit von den Dingen der Kunst allemal nur das Äußerliche zugänglich ist, also der Inhalt des Dargestellten, so blieb als Kern der Ästhetik, ihrer gelehrten Umschreibung entkleidet, die Behauptung bestehen: Kunst ist Nachahmung des Schönen, das ist: Nocheinmalmachen von Gegenständen, die schön, d. h. klassisch sind. Erstaunlich genug, daß eine so platte Denkweise des „schlichten Menschenverstandes", eine so oberflächliche und volksmäßige Auffassung von der Kunst unsere erleuchtetsten Geister hat im Bann halten können — ein Beweis vielleicht, wie wenig wahre Beziehung zur bildenden Kunst der Deutsche im 18. Jahrhundert besaß.

Allerdings: es waren Schriftsteller und Dichter, neben unsinnlich empfindenden Malern, welche so dachten. Ihnen hatte sich das alte Humanistenideal der Antike von frühester Jugend an, durch Lektüre der Alten, so eng mit den Vorstellungen von Kultur und Schönheit schlechthin assoziiert, daß für sie außerhalb der griechisch-römischen Welt überhaupt nichts Menschlich-Hohes existierte. Der ganze Erdkreis von den Ägyptern bis China und Indien schrumpfte ihnen zu einem Nichts zusammen gegenüber den paar Resten, die aus Athen und Rom auf uns gekommen waren. Man betete die Griechen an: also mußte ihre Nachahmung auch für die Gegenwart den Inbegriff der Kunst darstellen. Dieses Schöne sollte noch einmal und immer wieder von vorne hervorgebracht werden; eine schlichte Verwechselung von Schöpfung und Imitation.

Weitere Pflege des ästhetischen Rationalismus übernahmen die Schriftsteller. Goethe prägte, als ihr vornehmster Geist, das apodiktische Wort: „Die Kunst ist einmal, wie das Werk des Homeros, griechisch geschrieben, und derjenige betrügt sich, der da glaubt, sie sei deutsch.“ Sein „aide de plume“ J. H. Meyer, der „Kunschtmeyer“, Karl Philipp Moritz, Georg Forster, Karl Ludwig Fernow und geringere Geister setzten die Reihe der unerbittlichen Nachahmungsforderer bis ins 19. Jahrhundert fort, und durch unsere Gymnasialbildung ist das Unwesen bis zum Überdruß popularisiert worden. Es spukt noch heute in den Köpfen, die jede unnaturalistische Malerei als entartet ablehnen. Das Verheerende an den Winckelmann-Mengsischen Schönheitslehren bildete nun die Auswahl der Muster für die Adepten der Nachahmung. Apoll von Belvedere, Antinous, Laokoon, Hera Ludovisi wurden als solche empfohlen, in ihnen sah man das dem Rokoko entlehnte Ideal des „Gefälligen“ oder legte es in sie hinein. Die echte große Antike, wie z. B. die Tempel in Pästum wurden ganz so beängstigend empfunden wie der „förchterliche“ Michelangelo.

So konnte kein ursprünglich empfundener Klassizismus entstehen. All diese Künstler, von Mengs angefangen, ihrem typischen Vorbild, über Wilhelm Tischbein bis zu Angelika Kauffmann und Heinrich Füger, ja bis zu Gottfried Schadow in bestimmten Werken sind als keine wirklichen, sind als Pseudoklassizisten zu betrachten. Sie glaubten zwar, mit der verachteten Tradition des Spätbarock zu brechen; aber sie behielten von seiner Malweise statt kräftiger Phantasie und malerischem Elan nur das Verblasene bei, das Theatralische der Attitüden, zuckerige Süße und Schiefe des Ausdrucks, und bekleideten mit diesen Überresten einer malerischen Kultur ihre klassisch drapierten Puppen und Theaterhelden.

Wenn Klassizismus auf der Befolgung klassischer Muster beruht und heroische Szenen darstellen will, so verlangt er vor allem eine strenge Zucht der Form. Wie David, Ingres und Carstens bewiesen haben, war die exakte Kontur und die Schärfe plastischer Durchmodellierung die unbedingte Voraussetzung klassizistischer Formulierung und Bildkonstruktion. Sie gehört von Grund aus dem Bereich des von der Linie beherrschten monumentalen Idealismus an, und jede Abweichung in malerische Gesinnung, in schwächlichen Ausdruck, in weibische Unklarheit macht solche Kunst verlogen und unecht.

Die Gemälde der Pseudo-Klassizisten sind mit Recht verschollen, und nur ihre Namen fungieren vielfach noch um des Ansehens willen, das sie in Goethes Biographie genossen. Die große Begabung eines Gottfried Schadow verdankt ihren Ruhm den außerhalb der Theorie konzipierten Werken eines edlen Realismus; der problematische Feuergeist eines Heinrich Fueßli, wenig bekannt seines Exodus nach England wegen, interessiert sonderbarer Experimente willen, mit literarischem Beigeschmack; A. R. Mengs hat, darin David vergleichbar, einige bedeutende Bildnisse in seiner Jugend und seinen spanischen Jahren in Madrid geschaffen, die bessere Möglichkeiten ahnen lassen. Damit ist das Konto des Pseudo-Klassizismus abgeschlossen als einer Verirrung des deutschen Idealismus und seines Verderbs durch Theorie. Zum Schaden der Kunst haben eine Anzahl bedeutender Vertreter dieser Richtung wichtige Posten an deutschen Akademien, teilweise als deren Direktoren, bis weit ins 19. Jahrhundert innegehabt, wo sie nicht verfehlt haben, durch ihre Engstirnigkeit auf die Entwicklung junger Talente negativ einzuwirken, mit dem einzigen Verdienst, daß sie sie aus ihrem Bereich vertrieben und damit ihre Selbständigkeit gefördert haben wie bei Cornelius und den Nazarenern.

Noch ist hinzuzufügen, daß trotz alledem ihr Ungeist sich gerade bei der eben genannten Künstlergruppe noch nachträglich verhängnisvoll ausgewirkt hat. Die Opposition gegen den Akademiezopf hat bei Cornelius, Overbeck und den anderen Nazarenern sich nur so lange fruchtbar erwiesen, als sie sich wirklich frei von italienischen Vorbildern erhalten konnten, also läng-

stens bis zu den Fresken der Casa Bartholdy von 1816. Auch sie überwältigte dann, in der gefährlichen Nachbarschaft der Raffaelischen Stanzen im Vatikan, die Schönseligkeit klassischer Körpergebilde und sie wurden, nicht zwar zu Pseudo-Klassizisten, aber zu Klassizisten einer trocken nachahmenden Art, die innerhalb der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts in Unfruchtbarkeit versandete.

*

Während Pseudo-Klassizismus und Nachahmungstheorie in Verflochtenheit miteinander aufwuchsen und den Geschmack in Deutschland bestimmten, war es einem Mann von starkem und sittlich gereiftem Charakter gegeben, einen echten Klassizismus zu bilden, deutsch empfunden in demselben Sinne, wie der von David französisch geformt war. Jacob Asmus Carstens, der Mann aus dem „Kimbrischen Chersonnesos" (Schleswig), der 1792, fast vierzigjährig, nach Rom kam und dort bereits 1798 starb, erfüllte seine historische Sendung in jenen wenigen Jahren nach einer überaus harten und entbehrungsreichen, aber selbständigen Vorbereitungszeit, die ihn für seine Aufgabe besser gestählt hatte, als jede Lehrzeit bei einem der Modemaler es gekonnt hätte. Was ihn von allen Zeitgenossen unterschied, war seine Fähigkeit, eine historische Komposition mit ihren Figuren derart genau in seiner Vorstellung zu konzipieren, mit Hilfe eines phänomenalen Ferngedächtnisses, daß er sie frei aus dem Kopfe in ein paar Stunden, plastisch durchgeführt, aufzeichnen konnte. Allerdings ist er, mit Ausnahme einiger zugrunde gegangener Fresken, über Kartonzeichnungen nicht hinausgelangt; Tafeln, die durch Fernows und Goethes nachträgliche Fürsorge 1808 ins Weimarer Museum gekommen sind.

In diesen großartigen Kompositionen ist das enthalten, was Deutschland der reichen Produktion französischer Malerei als klassizistisches Werk zur Seite zu stellen hat. Meist sind es Szenen aus Homer und der griechischen Sage; sein letztes Werk, ein Zyklus des Argonautenzuges, hat sein Schüler Josef Anton Koch in ebenbürtigen Radierungen der Vergessenheit entrissen. Das aber, was im besonderen Sinne als Vermächtnis des Klassizismus an die Romantik zu bezeichnen ist, war eine Anzahl von Darstellungen höheren Gehalts, wie „Homer vor den Griechen", „Die Nacht mit ihren Kindern", „Die Wirkung der Musik bei den Argonauten", die „Parzen" und verwandte Visionen. Darin lebt ein gewaltiges Empfinden für seelisches Erleben, für Ausdeutung großer Charaktere und jenes mystische Element der Verunklärung von Raum und Gestaltenknäueln, das aus den Tiefen deutschen Gemüts strömt und von dem Göttlichen und der Würde der Menschheit Zeugnis ablegt. Was bedeutet uns diesem hohen Gehalt gegenüber sein gegenständliches Griechentum, seine von der Antike und Michelangelo stammende Lehnform des Klassizismus! Der Abstand zwischen ihm und seiner Zeit liegt vor allem darin, daß er das menschlich Hohe der Antike erlebt hat und uns wieder erleben läßt, Goethe vergleichbar in seinen besten Dichtungen. Diese Echtheit des geistigen Erlebnisses ist sehr deutsch; und so stellte seine ganz auf die menschliche Gestalt sich beschränkende Phantasie sich dar als eine wahre Erlebniskunst, genährt vom Geist der Romantik. Vor diesem Geist wird die plastische Beschränkung auf Antikisches, wird der bloße Kartoncharakter seiner Kunst unwichtig, sofern man das Gefühl für das Geheimnisvolle einer reinen Empfindungskunst sich bewahrt hat. In ihrer Mystik gipfelt das höchst reizvolle Wechselspiel mit der Formklarheit der Klassik, um die er sein Leben zum Opfer brachte.

So hat Carstens den Irrtum der Pseudo-Klassizisten mit bildender Überzeugungskraft überwunden und ein großes Muster aufgestellt, wie der Klassizismus auf Grund des deutschen Charakters und seiner Forderung nach Innerlichkeit sich schöpferisch geben konnte; in großartiger Gegenüberstellung zu der Formgesetzlichkeit gleichzeitiger Franzosen.

Seine Wirkung entsprach nicht seiner wahren Bedeutung. Die Fähigkeit, eine Schule zu bilden und das Eroberte in den regulären Gang einer Entwicklung überzuleiten, mangelte den Deutschen in hohem Grade, verschuldet durch ihre Neigung, eigenbrödlerisch immer wieder von vorn beginnen zu wollen, und durch die politische Separation in kleine Partikel. In Rom führte J. A. Koch eine Zeitlang die Tradition seines großen Freundes weiter mit Illustrationen zu Homer, Dante, der Bibel. Allein seine wahre Natur drängte ihn zur Landschaft in Nachfolge Poussins; und hier wurde er wirklich schulbildend, Anreger und Lehrer einer ganzen Generation süddeutscher Romantiker, als deren größter Schöpfer Karl Fohr genannt sei.

Aber diese schöne Blüte deutscher Landschaftsmalerei bezog sich im Grunde nicht mehr auf den eigentlichen Klassizismus, der nun einmal mit der Historienkomposition untrennbar verknüpft war. Die Deutschrömer von der Art der Schwaben Gottlieb Schick und Eber-

hard Wächter, des Bayern Simon Klotz und des Bildhauers Wagner gingen, von Carstens zwar lebhaft angeregt, ihre eigenen Wege und zerstreuten das Erbe des großen Mannes auf eine nicht immer zureichende Weise. Es blieben als Bewahrer seiner Gesinnung, sieht man von dem Dänen Thorwaldsen und seiner ins Gefällig-Weibliche hinüberspielenden Plastik ab, die doch nur bedingt zur deutschen Kunst zu rechnen ist und nichts von der inneren Mächtigkeit der ursprünglichen Intuition verspüren läßt — die Baumeister von Gilly und Langhans bis zu Schinkel, die einen echten Klassizismus ins Leben riefen. In ihnen, vor allem in dem Bahnbrecher Friedrich Gilly, dem allzu früh verstorbenen Genie, lebte das tiefe Gefühl von der Antike begeisterter Stilschöpfer. Ihnen gelang in der Tat Schulbildung und Beherrschung des Zeitwillens durch ihre griechischen Ordnungen. In der Architektur fand, wie in Deutschland so in ganz Europa, der Klassizismus seinen bleibenden Ausdruck, die Monumentalität eines letzten Stils, bevor die Nacht der glatten Imitation über die Welt hereinbrach. Ihre bedeutenden Taten zu beschreiben, übersteigt den Rahmen dieses Versuchs.

Nur ein Maler lebte noch, als ein Spätgeborener, dem Paul Heyse mit einer verehrenden Geste in seiner Novelle „Der letzte Kentaur" ein symbolisches Denkmal gesetzt hat: der im Todesjahr von Carstens 1798 geborene Bonaventura Genelli. Durch seinen Oheim, den Architekten Hans Christian Genelli, wurde ihm persönlicher Zusammenhang mit Carstens überliefert; in seinem Gedächtnis wuchs Bonaventura auf. Auch ihm war, durch Besonderheit des Talents und der Lebensumstände, die Beschränkung auf Zeichnung und Aquarell beschieden. Was er darin geschaffen hat, berechtigt dazu, ihn den letzten Erben des Carstensschen Geistes zu nennen; in einem von Kummer und Armut erfüllten Leben, auch darin seinem Vorbild gleich. Die späte Zeit seines Wirkens in einer veränderten Umwelt und Kultur führte ihn zu einer fast elegant zu nennenden Glätte seiner Linie, einer Geschmeidigkeit sinnlicher Formgebung, die der epigonischen Spätromantik parallel geht und dennoch soviel Kraft des Ausdrucks und des geistigen Gehalts sich bewahrte, daß man ihn als Mitstreiter in dem Kampf um den Idealismus des 19. Jahrhunderts neben Marées und Feuerbach stellen darf, gleichgesinnt an Tapferkeit und Behauptung seines Ideals gegen eine feindliche Welt.



BONAVENTURA GENELLI, FIGUREN AN EINEM BRUNNEN



HENRI MATISSE, ZEICHNUNG

## 2. KLASSIZISTISCHE NEIGUNGEN IN DER MALEREI DER GEGENWART

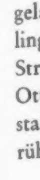
In dem strengen eigentlichen Sinn der Kunst von Poussin, Ingres oder Carstens gibt es in der Gegenwart keinen Klassizismus. Der verlangt eine restlose Hingabe an Form und Gegenstand der Antike (oder Raffaels), denn klassizistisch heißt in diesem Zusammenhang nicht Vollkommenheit an sich, sondern Anschluß an die Antike und die große Körperform des Idealismus in der bildenden Kunst. Der geistige oder seelische Anlaß zu einer, ziemlich beschränkten, Auferstehung dieser Gestaltungsweise darf wohl in einem Überdruß an den kubistisch-expressionistischen Experimenten gesucht werden, wie er sich unmittelbar nach Ende des ersten Weltkrieges in Europa — als Ausnahmeerscheinung! — hier und da einstellte.

In keinem Falle war es ein ernsthafter Klassizismus, wie um 1800. Es war eher wie ein Harfenton von Sehnsucht nach verschollener Schönheit, der zwischen Anbetung, Ironie und Karikatur verweilend, sich der alten Götter und Heroen erinnerte. Der Abstand von der unausweichlichen Evidenz der Gegenwartskunst, ihrem dunklen Chaos, ihrer Verlorenheit, ließ nur einen schmalen Rand klassizistischer Werte übrig, um einer in diesem Zusammenhang verblüffenden Abirrung der Kunstweise einen Blick in die Gärten des Alkinoos zu erlauben.

Schon beim Altmeister der modernen Malerei, bei Cézanne, mit dem jede prinzipielle Erörterung beginnen muß, fand Meier-Graefe „die Sehnsucht nach der Form von Ingres" vor, die bei Cézanne freilich nur in einer mehr oder weniger gewaltsamen Vereinfachung der Binnenform und Konstruktivität der Komposition sich äußern konnte („Baignade" 1900). In dem Sinn solcher Gesetzmäßigkeit besitzen fast alle französischen Künstler eine Verwandtschaft zum Klassizismus; es sei an Figuren und Landschaften von Derain, an Umrißzeichnungen von Matisse, Illustrationen und Teppiche von Maillol erinnert.

Im eigentlichen Sinne kann man erst bei Picasso von einem Klassizismus sprechen, den seine Deuter bezeichnenderweise „Ingrisme" nannten, wiewohl anscheinend ohne seine Zustimmung. In Wahrheit ist auch er mit Problematik beladen.

Wie Picasso dazu kam, seinem kubistischen System auf einmal abzusagen und zu körperlicher Gegenständlichkeit umzuschalten, kann er vielleicht nicht einmal selber mehr aufklären. Wer weiß, welch ein Bild, welche Statue im Louvre oder welche Vorstellung ihm die Leidenschaft zum Widerspruch ausgelöst hat. Die „erhabene Gesinnungslosigkeit", wie sie ihm Leonhard etwas respektlos zueignet, seine experimentierlustige Proteusnatur bei einer tief unterbewußten Unschuld der künstlerischen Seele gab ihm die Unlust an den abstrakten Dokumentierungen und die Freude an der menschlichen Gestalt wieder, die ihm schon vor Zeiten, am Anfang seiner Entwicklung, die zauberhafte Melancholie der „blauen" Harlekine eingegeben hatte. Er wollte niemals auf seine Freiheit verzichten und verachtete die Gefahr des gründlichen Widerspruchs.
Nun also zeichnete und malte er „wie Ingres". Aber malte er wirklich wie Ingres? Es bedarf nicht der Gegenüberstellung, um zu erkennen, daß diese Besinnung auf seine lateinische Herkunft und Berufung keineswegs wörtlich zu nehmen ist. Auch in den scheinbar sehr klassizistischen Umrissen und Gemälden bleibt das Gran von Antinaturalismus bestehen, das sein gesamtes Werk auszeichnet. Ein Merkmal genügt, dies zu beweisen: die Vorliebe für den makellosen Umriß ohne Binnenzeichnung und Modellierung, wie sie weniger Ingres, als die deutschen Nazarener um 1820 pflegten, geht Hand in Hand mit einer Abneigung gegen komplizierte Verhältnisse, wie sie dem echten Klassizismus vorgeschrieben waren. Die Figuren präsentieren sich rein in der Fläche, ohne Verkürzungen, ohne Drehungen, primitiv in allen Bewegungen, zur Vereinfachung drängend wie archaische Reliefs. Damit entsprechen sie der Methode der heutigen Kunst. Im Gemälde werden andere Wege gesucht, sich dem strengen Gebot des Klassischen zu entziehen: die Körper erhalten ein Schwergewicht des kubischen Volumens, eine Massigkeit und Verknäuelung im Raum, die an die Körperdeformation von Elefantiasis erinnert und Ausdruck einer wesentlich unklassizistischen Gesinnung ist, ein Rest kubistischer Formphantasie.
Noch grotesker werden die Proportionsverschiebungen in symbolischen Gestaltungen wie den „Drei Frauen" von 1923, die Personifikationen von vitalen Bewegungsphänomenen voll Dynamik darstellen. Aber diese wird man vielleicht nicht mehr zu den klassizistischen Beispielen rechnen wollen, wenn sie auch mit plastischen Körpermitteln erzielt wurden.
Noch einmal, und nun in geistiger Verfeinerung, hat Picasso in der „Epoche von Antibes" (1946—48) antikische Motive in köstlichen Lithographien verwendet. Doch sind diese pastoralen Szenen von Faunen und Nymphen zwar Zeichen eines Bedürfnisses nach seelischer Erholung auf die Zerrüttungen der furchtbaren Kriegszeit (der er in dem Fresco „Guernica" von 1937 den wahrhaft erschreckenden Spiegel vorgehalten hat), jedoch in einer Form, die keine Spur von „Ingrisme" mehr trägt. Ihr Gehalt ist bukolisch, ihre Form aber frei schweifend in einer zeichnerischen Souveränität, die an romantische Ironie und ein wenig an Karikatur streift. Es scheint also, daß der Anlauf zum eigentlichen Klassizismus sich um 1923 erschöpft hatte.
Dieser inhärente Gehalt an Unernst, der sich in Ironie und Parodie ausgibt, äußerte sich schärfer bei einigen andern Künstlern, die man mit Vorbehalten gleichfalls in den Begriff des Klassizistischen einbeziehen kann. Das Bemerkenswerte ist, daß man keinen Franzosen dabei findet; es sind Italiener und Deutsche, deren Traditionsgefühl sie zum Klassischen zieht, während ihre Zugehörigkeit zum Skeptizismus des 20. Jahrhunderts ihnen keine echte Annäherung an das alte Körperideal mehr erlaubt — das Parodistische als letzte Zuflucht des an der Kultur zweifelnden Gegenwärtigen.
Giorgio de Chirico hat in denselben Jahren um 1920 wie Picasso eine Periode von starker Klassizität durchgemacht. Er mag sich heute dazu äußern wie er will: die Kunstgeschichte wird seine Stellung mit Betonung auf jenen „metaphysischen" Bildern aufbauen, mit denen er zu den Begründern des Surrealismus gehört. Die scharfe Prägnanz seiner Raumgestaltung mit ihrer eisigen Belichtung, die er mit antikischen Statuen, Säulen und Rossen anfüllte und in magischer Weise versteinern ließ, gehen auf Anregung florentinischer Frührenaissance (P. Uccello) und Fragmente antiker Statuen zurück: man muß es deutlich sagen, um einen Zusammenhang mit dem Klassizismus zu konstatieren. Denn geistig ist hier die Negation am Werke, eine ideologische Travestie, die mit ihren gedanklichen Assoziationen ebenso einseitig auf klassizistische Objekte hinweist, wie sie ihren Sinn vollkommen zerstört. Auch der Ursprung dieser grellen Übernatürlichkeit geht, wie bei Picasso, auf Überdruß an einer überwundenen Kunstform zurück: gegen die Verschwommenheit des italienischen Futurismo schien keine Demonstration des Gegensatzes hart und durchdringend genug.
Ein anderer Italiener, Massimo Campigli, ging mit







PICASSO, ZWEI JUNGE MÄDCHEN (1920)



PICASSO, ZWEI JUNGE MÄDCHEN (1939)

koketter Grazilität an die Wiedererweckung einer antiken Tradition. Ihm gefielen die etruskischen und minoischen Gebilde, er wandelte sie zu weiblichen Figuren um, deren Unbestimmtheit einen liebenswürdigen Charme ausströmt, ohne indessen, wie es sich für einen Zeitgenossen Picassos geziemt, ihnen klassizistische Ernsthaftigkeit einzuräumen.

Auch den Rheinländer Werner Gilles zeichnet eine Vorliebe für antike Stoffe aus. Dies sind aber nur eben Themen aus der griechischen Mythologie, Sagen um Orpheus usw.; seine Form hat nichts mit Klassizismus zu schaffen. Sie ist magische Halbabstraktion, die romantischen Träumereien zu einem unbewußten Leben verhilft. Die Umsetzung ins literarisch, ins orphisch zu Deutende kennzeichnet den Deutschen, dem die Antike mehr einen geistigen Besitz als Anlaß zu formaler Anpassung bedeutet.

Das Gegenstück dazu brachten Schlemmer, Baumeister und Meyer-Amden: die abgezogene Form.

Das Verhältnis Oskar Schlemmers zum Klassischen ist das umgekehrte wie bei Gilles. Von gedanklicher Beziehung ist nicht die Rede; aber auch die Gestalt ist nicht eigentlich klassizistisch in dem Sinne von Picasso, und noch weniger ironisch. Schlemmer fühlte sich leidenschaftlich zur archaischen Skulptur der Griechen hingezogen, und man spürt den Geist des Hellenentums lebensvoll und erhebend in seinen Bildern. Ihre malerische Form läßt aber so wenig an den Klassizismus von 1800 denken, wie in anderer Weise die von Cézanne. Sie wird von konstruktiven Ideen gebildet, die Figur funktioniert im Raum als Dimensionsdeuter, als Gradmesser von Höhe, Tiefe und Breite und steht an sich ohne Ausdruck und ohne Individualität da, unpersönliches Symbol einer heiligen Ordnung.

Die Abstrahierung des Figürlichen, von Schlemmer begonnen, führte Willi Baumeister konsequent in seinen „Mauerbildern“ fort, in denen das klassisch Geordnete zur Geometrie erstarrte. Wiederum in den 20er Jahren

gelangte er zur gegenständlichen Darstellung des Jünglings in Sportattitüden, vereinfachend und an der Strenge des bildhaft Gesetzmäßigen festhaltend.

Otto Meyer-Amden beharrte bei der plastischen Gestalt von Knaben und Jünglingen. Seine Kunst berührte sich am stärksten von allen mit klassizistischer Auffassung, jedoch nur im Formalen; inhaltlich beschränkte er sich ganz auf Motive der Gegenwart. Die plastische Schönheit seiner Gestalten kommt dem Idealen, das jedem Klassizismus angehört, von allen Neueren am nächsten, näher wohl auch als Picassos Ingrisme.

*P. F. Schmidt*

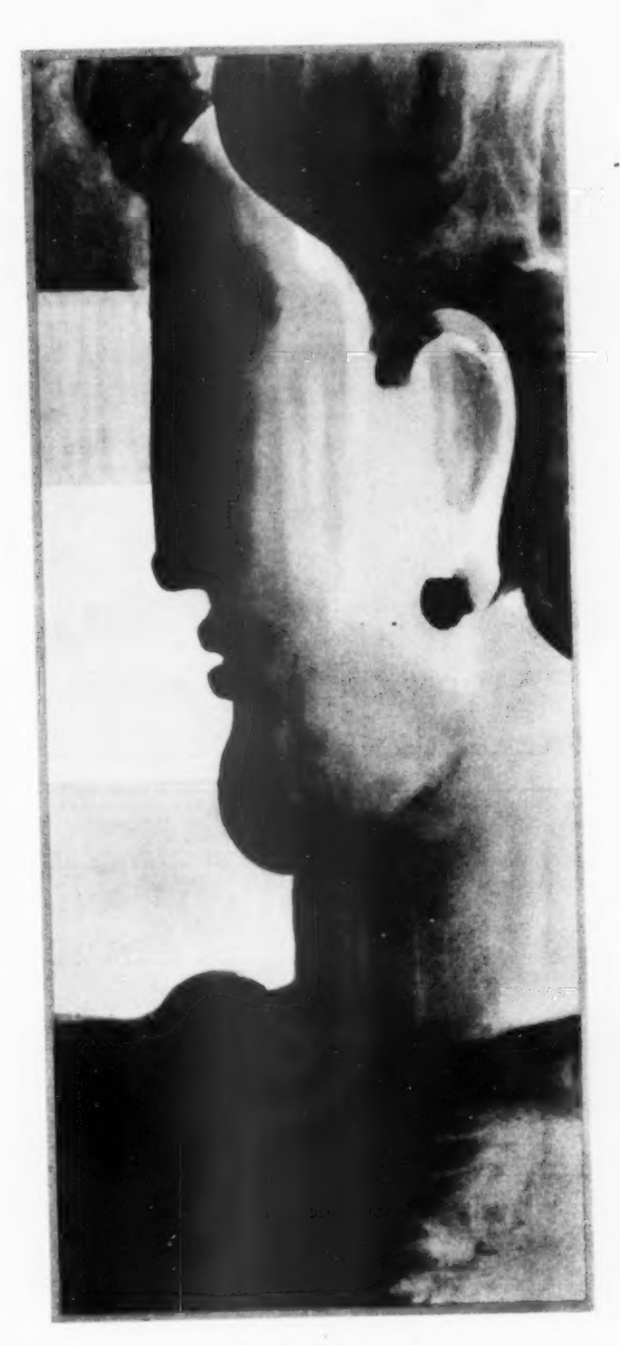




PABLO PICASSO, ZEICHNUNGEN



GIORGIO DE CHIRICO, LA VIERGE DU TEMPS (1920)



OSKAR SCHLEMMER, KOPF



J. H. FÜSSLI, POLYPHEM

LEOPOLD ZAHN

# PRAEROMANTISCHER KLASSIZISMUS

Der Sieg des Klassizismus war nach langer Vorbereitung um 1800 entschieden. Er bedeutete den Triumph der Ratio und die Abwendung von der malerischen Anschauungsform des Barocks. Noch während des Prozesses, der zur Herrschaft des Klassizismus führte, entstand eine Gegenbewegung der irrationalen Mächte, die sich an zwei exzentrischen Punkten des deutschen Sprachraums: in Königsberg und in Zürich zuerst erhoben und im „Sturm und Drang“ kulminierten.

Es ist nicht üblich in der Kunstgeschichte von einer Sturm- und Drang-Bewegung zu sprechen, aber das Gesetz, nach dem die Dichter des „Sturm und Drang“ angetreten sind, ist auch gültig für zwei Maler der gleichen Generation: für den Schweizer Johann Heinrich Füßli (geboren 1741) und den Spanier Francisco Goya (geboren 1746). Im Rang verschieden, weisen sie als Künstler verwandte Züge auf. Beide haben aus dem Barockerbe, indem sie es säkularisierten, neue Möglichkeiten für ihren individuellen Ausdruck geschöpft; beide waren Revolutionäre des Gefühls, beide hatten den Blick für die dämonischen Nachtseiten der menschlichen Existenz, beide standen dem dionysischen Pol näher als dem apollinischen.

Johann Heinrich Füßli, geboren in Zürich am 6. Februar 1741, war der Zweitälteste unter den 5 Kindern des Malers Johann Caspar Füßli (1706—1782), der einem der ältesten Künstlergeschlechter Zürichs entstammte und neben seinem Beruf als Landschreiber und seiner Tätigkeit als Maler eine Reihe kunstliterarischer Schriften verfaßte, darunter eine Geschichte der besten Maler in der Schweiz. Aufwachsend in einem kunstgesättigten Milieu, zeigte Johann Heinrich schon als Knabe lebhafte Lust am Zeichnen. Der Theologie, die er auf Wunsch des Vaters studieren sollte, gewann er keinen Geschmack ab, hingegen zog es ihn zur Literatur, die damals in Zürich durch die Wirksamkeit von Bodmer und Breitinger im Mittelpunkt des geistigen Lebens stand. Diese beiden als Theoretiker, weniger als Dichter bedeutenden Männer hatten in England ein literarisches Neuland entdeckt: Milton, Thomson und Young waren ihre Vorbilder, deren freiere Art sie gegen die strenge Regelhaftigkeit der französischen Barockdichtung ausspielten. Die Revolution, die sie damit einleiteten, berief sich, wie die meisten künstlerischen (und sozialen) Revolutionen auf die Natur. Mächtigen Widerhall fand in dem Züricher Kreis die Stimme des Königsberger Hamann, dessen Bedeutung Bodmer sofort erfaßte: „Wer hat die ‚Anmerkungen zum Gebrauch der Kunstrichter‘, die ‚Sokratischen Denkwürdigkeiten‘ und ‚Die Wolken‘ gemacht“ fragte er. „Er hat den Nicolai zerschmettert.“ (In Nicolai verkörperte sich der Geist der Aufklärung, des bürgerlichen Rationalismus.) Hamann hatte sich während eines englischen Aufenthalts in die Literatur dieses Landes versenkt und sie der französischen überlegen gefunden: Shakespeare erschien ihm als das Genie schlechthin, das keiner Kunstregeln und kritischen Gesetze bedarf. Das Genie von Gnaden der Natur wurde zur Losung einer der Väterkonventionen überdrüssigen Jugend. Besonders für Lavater, den gleichaltrigen Freund J. H. Füßlis, erhielt der Geniebegriff überragende Bedeutung. Genie war ihm Abglanz des göttlichen Geistes, Teilhaben an Gottes Schöpferkraft, Mittelbegriff vom Göttlichen und Menschlichen zugleich. Begierig nahm die Jugend auch auf, was Hamann über Ursprache und Mythos in dunklen Worten verkündete. Der revolutionäre Geist, der damals Lavater und Füßli erfüllte, trieb sie über das ästhetische Gebiet hinaus ins politische: in der Schrift „Der ungerechte Landvogt oder die Klagen eines Patrioten“ (1762) erkühnten sie sich, einen mächtigen Mann des oligarchischen Stadtregiments schwerwiegender Amtsverbrechen zu bezichten. Zwar brachten sie den Landvogt zu Fall, aber die Stadtväter kühlten ihr Mütchen an den aufrührerischen Jünglingen, indem sie sie wegen „Verletzung der Form“ mit Verweis bestraften. Da ihnen der heimische Boden zu heiß wurde, verließen Lavater und Füßli ihre Vaterstadt und gingen nach Deutschland. Die meiste Zeit hielten sie sich in Berlin auf. Und da Füßli keine Lust spürte in die engen Verhältnisse der Heimat zurückzukehren, übersiedelte er 1764 nach England.

Wenn man damals und auch noch später Füßli gefragt

hätte, ob er sich zum Maler oder Dichter berufen fühle, wäre seine Antwort sicherlich gewesen: zum Dichter. Jedenfalls war seine poetische und schriftstellerische Begabung außerordentlich, und der Literaturgeschichte steht noch die Aufgabe bevor, ihm seinen gebührenden Platz auf dem deutschen Parnaß anzuweisen. Zu zeichnen hatte er wohl nie aufgehört, aber erst Reynolds, der „größte Maler“ seiner Zeit, der sich über die vorgelegten Blätter Füßlis anerkennend geäußert hatte (1768), bestimmte den Doppelbegabten, sich für den Malerberuf zu entscheiden: „. . . ich will ein Maler sein, wenn ich kann, weil es das stärkste Mittel in meiner Gewalt ist, wie ich hoffe, Gutes zu tun.“ So schrieb er am 14. Juni 1770 an Lavater, bereits aus Rom. Er war Reynolds Rat, für ein paar Jahre nach Italien zu gehen, gefolgt.

Wenn man bedenkt, daß Mengs und Winckelmann zu den Hausgöttern seines Züricher Heims zählten, muß man die unbestechliche Selbständigkeit bewundern, mit der Füßli in Rom Mengs be- und verurteilte: „. . . der Mann“, schrieb er, „welchen der wahrhaft große Winckelmann so ausgeschrien, der weltberühmte Mengs, war des Namens, den er ihm gab, nicht würdig, er ist es izt nicht; und die Nachwelt, welche unpartheyisch urtheilt, wird sich wundern, wie der so würdig von der Kunst habe schreiben können, welcher einen mittelmäßigen Künstler dem Phidias und Apelles zuzählt, denn die Nachwelt wird nicht wissen, daß die Dankbarkeit ihn mit Blindheit geschlagen . . .“

Am stärksten beeindruckten ihn in Rom Michelangelos Gestalten in der Sixtina, denen später auch der klassizistische Romantiker Asmus Carstens seine tiefsten Erlebnisse verdankte. Hier spürte er Verwandtes wie in der Dichtung bei Shakespeare, Milton und Dante. Das Großartige, das einen Zug ins Wilde und Schreckliche besitzt, entsprach seinem eigenen Genius, von dem Lavater überschwänglich an Herder schrieb: „Er ist das originellste Genie, das ich kenne. Lauter Kraft Fülle und Stille!! Wildheit des Kriegers — und Gefühl der höchsten Erhabenheit! aber unerbittlich durch alles doch leitsam wie ein Kind durch Blicke und Winke, die er groß fühlt. Seine Geister sind Sturmwind, seine Diener Feuerflammen. Er geht auf den Flügeln des Windes. Sein Lachen ist Spott der Hölle und seine Liebe — tötender Blitzstrahl. Jupiters Adler! Belilal, der mit einem Fußtritt stampft ein ganzes Gestad zum Abgrund! . . .“ Und ein andermal, gleichfalls an Herder: „. . . Nicht eine Zeile kann er (Füßli) schreiben, nicht eine Linie zeichnen, die nicht originell ist — Goethe und Füßli — vortrefflich zusammengepaart — und doch so sehr wie möglich verschieden. Goethe — mehr Mensch, dieser mehr Poet . . .“

Goethe und Füßli: diese Zusammenstellung, heute befremdend, war damals naheliegend.

1770, als Füßli in Rom eintraf, kam Goethe nach Straßburg, wo sich alles zusammenfand, was im Namen des Elementaren und Emotionellen gegen die erstarrten Konventionen der Zeit aufbegehrte. Durch Herders Vermittlung lernte er Hamanns Gedanken kennen, und im rapsodischen Geiste des Königsbergers verherrlichte er später — den schwachen Geschmäcklern zum Trotz — das Straßburger Münster. Herder wird es auch gewesen sein, der ihn auf Füßli aufmerksam machte. Ein Füßli-Brief an Lavater vom März 1775, der mit dem Teutonismus Klopstocks in der grimmigen Sprache der Sturm- und Drang-Jugend abrechnete, machte die Runde bei Goethe, Herder, Zimmermann und Merk und war vermutlich gemeint, wenn Goethe an Herder schrieb: „Hier, lieber Bruder, von Lavatern ein herrlicher Füßlibrief. Was für eine Glut und Ingrimm in dem Menschen ist.“

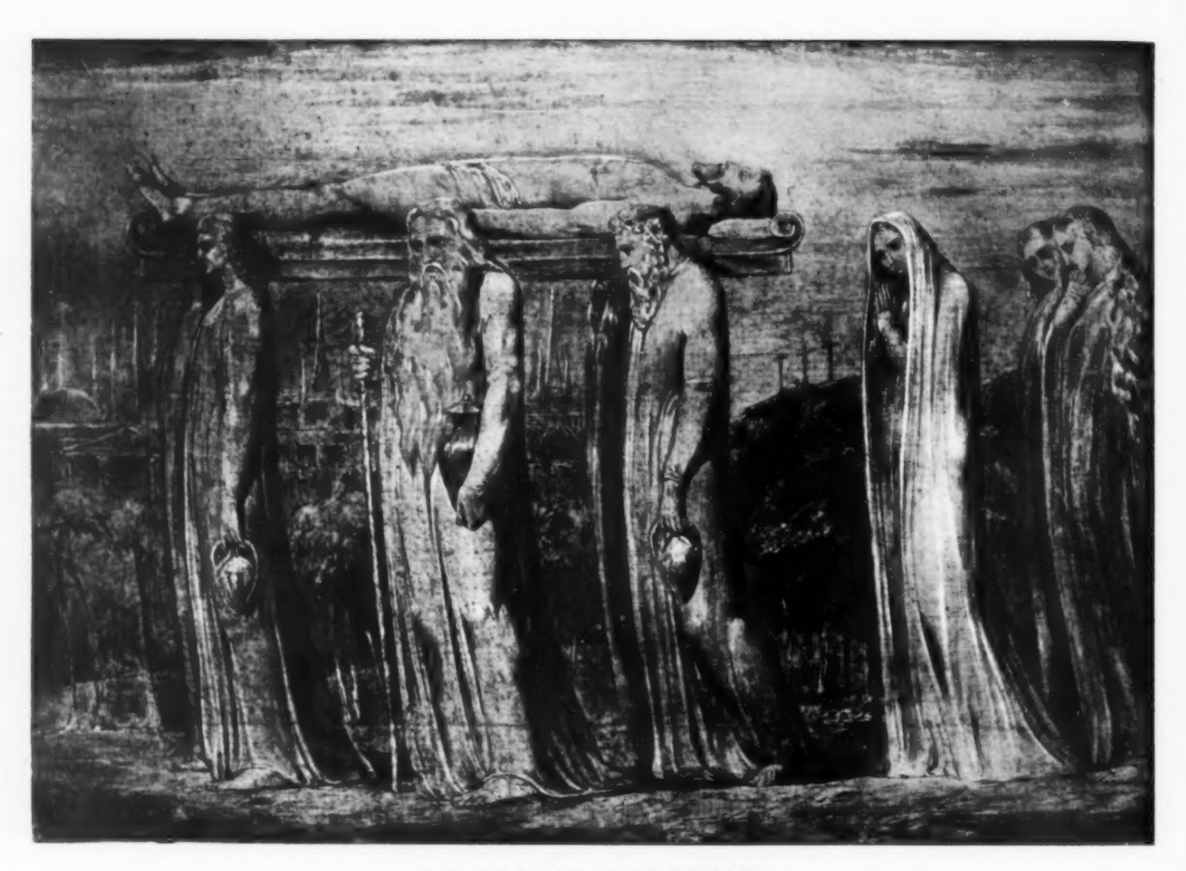
Auch den Zeichner Füßli hat der junge Goethe bewundert, während der Goethe der mittleren Jahre in die allgemeine Verurteilung des „Sturm und Drang“ Füßli einbegriff, indem er von ihm sagte: „Wenn man noch so billig und rücksichtsvoll urteilt, so kann Füßli nie mehr gelten als ein geistreicher Manierist.“ Aber im Alter — am Sylvestertag 1823 — zeigte er Eckermann ein Portefeuille mit Handzeichnungen des jungen Füßli. Wenn man die Bezeichnung Manierist nicht im abschätzigen Sinne nimmt, sondern als spezifische Stilhaltung, die man etwa als spiritualisierten Naturalismus umschreiben könnte, wäre sie für Füßli gar nicht so unangemessen. Die leicht karikierten Rokokodamen Füßlis zeigen eine wahre Verwandtschaft mit den überschlanken, kleinköpfigen Frauengestalten des lothringischen Manieristen Jaques Bellange, ohne daß eine direkte Beeinflussung anzunehmen wäre — die Ähnlichkeit erklärt sich wohl aus einer gemeinsamen manieristischen Grundstimmung. Und wenn Füßli von Michelangelo den Bewegungsreichtum und das Pathos der nackten Gestalten übernimmt, verfährt er im Sinne der italienischen Manieristen. Nur versetzt er sein Vorbild in ein gewissermaßen ossianisches Klima. Manieristisch ist schließlich auch die übertreibende Tendenz, die allen „invenzioni“ Füßlis innewohnt — „Lau-



J. H. FÜSSLI, JÜNGLINGSAKT

heit", die er „das Charakteristikum unserer Tage" nennt, scheint er wie die Sünde gemieden zu haben.
Man rechnet Füßli zu den Klassizisten. Aber sein Klassizismus hat nichts mit der Einfalt und stillen Größe Winckelmanns zu tun, nichts mit der eklektischen Schönseligkeit eines Mengs, nichts mit dem theatralischen Akademismus eines David. Unter seinen Zeitgenossen stehen ihm am nächsten Goya, von dem er wahrscheinlich nichts gekannt hat, und William Blake, der sein Freund war.

William Blake, geboren 1757 in Golden Square (London), war ungefähr gleichaltrig mit seinen Freunden Thomas Stothard und John Flaxman, beide 1755 geboren. Stothard wurde als „Gustave Moreau Englands" ziemlich gut gekennzeichnet. Er hatte mit Blake und Flaxman gleichzeitig die Royal Academy School besucht und auf seine beiden Kameraden einen gewissen Einfluß ausgeübt. Zu europäischem Ansehen bei Lebzeiten brachte es nur der kränkliche, verwachsene Flaxman, der die Antike in einer dem englischen Geschmack zusagenden Weise feminisierte. Heute ist sein Ruhm stark verblaßt, während Blake in unserem surrealistischen Zeitalter einen Ruhm genießt, der sogar sein Prestige bei den Präraffaeliten übertrifft.
1787 ging Flaxman für einige Jahre nach Italien, und von diesem Zeitpunkt an datierte wohl die engere Freundschaft Blakes mit Füßli, der 1779 nach neunjähriger Abwesenheit wieder nach London zurückgekehrt war. Daß der um siebzehn Jahre ältere Füßli zuerst der Gebende war, steht zu vermuten. Später war e r der Empfangende. Blake übertraf ihn an visionärer Schau und seelischer Stärke, an kindhafter Menschlichkeit und religiöser Tiefe. Bei Füßli überwog das literarische und artistische Element, er begnügte sich oft mit dem geistreichen Effekt, die genuine Naivität Blakes fehlte ihm.
Das an akademische Korrektheit gewöhnte Auge findet Blake dilettantisch; seine Kunst hat Züge, die an die Laienmalerei erinnern. Mit dem Klassizismus hat er nur gewisse Stilmerkmale gemein: den antiräumlichen, antimalerischen Linearismus und die Vermeidung jeder Individualisierung aus Neigung zum Idealtypischen. Die Koloristen und Chiarokuristen wie Rubens, Rembrandt (den Füßli hoch verehrte) sowie Correggio und Tizian galten ihm als Feinde der wahren Kunst. Mit Reynolds verstand er sich schlecht. Als eigentlichen Ausdrucksträger ließ er nur den nackten menschlichen Körper gelten. Daher seine Liebe für Michelangelo. Die Landschaft war ihm — wie auch Füßli — gleichgültig. Als entschiedener Linearist begeisterte er sich für Dürer. Auch die Meisterwerke der Gotik verehrte er. Am nächsten aber standen ihm die florentinischen Maler des Quattrocentos — er nannte es eine Aufgabe seines Lebens, die Kunst zum Zustand ihres florentinischen Urbilds zurückzuführen, und glaubte es den Florentiner Freskomalern gleichzutun, wenn er sich einer Art Temperatechnik bediente, die statt Eidotter Leim als Bindemittel verwendete. Viele seiner Werke sind auch



WILLIAM BLAKE, GRABPROZESSION

in Wasserfarben ausgeführt. Die Ölmalerei verabscheute er, da sie der Klarheit und Schärfe der Umrißlinien Abbruch tut. Im Farbigen ist er ebenso unergiebig wie Füßli.

Was er anstrebte, war ein Realismus der Imagination. Die Natur seines Werkes nannte er „visionär und imaginativ". In der Imagination, der schöpferischen Einbildungskraft, sah er die rettende Gegenmacht der Wissenschaft — unter dem „steinernen Auge der Wissenschaft" ersterbe alles Leben, sie sei der „Baum des Todes". Eine „Newton" genannte Zeichnung (1795) stellt einen nackten Jüngling dar, der auf einem Felsen sitzt und zu einer am Boden liegenden Pergamentrolle sich niederbeugt, auf der er mit dem Zirkel eine geometrische Zeichnung nachmißt. Unfruchtbar ist der Felsenboden, der nur Moos, Gras und Disteln trägt, blauschwarz sind die Wolken, die den Himmel überziehen. So karg, so düster sieht Blake die lebensfeindliche Welt der rational empirischen Wissenschaft, deren Symbolträger ihm Newton ist.

Auch die Macht des Geldes verabscheute er. „Wo das Geld herrscht, kann nur der Krieg gedeihen." Geld ist für ihn „das Lebensblut der armen Familien" — „le sang du pauvre, c'est l'argent", sagt Leon Bloy, dieser tiefste Mystiker des Geldes, der manche Wesenszüge mit Blake gemeinsam hat. Beide kannten aus Selbsterfahrung die Leiden der Armen. Blake ahnte die Katastrophen, denen die moderne Zivilisation entgegenging — ihren nihilistischen Geist verkörperte er in der Gestalt des „Urizen", dieses Gespenstes des To-

des und Schöpfers des Nichts. Aus Blakes Träumen stieg ein goldenes Zeitalter der Unschuld empor, in dem die Kunst zur Religion erhoben und die Imagination als Gottheit verehrt wurde. Durch seine Spekulationen gelangte er zu einem Christentum, das nichts mit dem orthodoxen Christentum seiner Zeit gemein hatte. Es zeigt urchristliche und gnostische Züge, seine eigentümliche Prägung aber erhält es durch die Stellung der Kunst in ihm. Nach Blakes Auffassung kann nur der künstlerisch schöpferische Mensch Christ sein. Und eines seiner merkwürdigsten Paradoxa lautet: „Wer die Kunst lästert, lästert Jesu . . ."

Als Gnostiker wußte er um die reale Macht des Bösen, und dieses Wissen bildet die dunkle Folie seines dich-



WILLIAM BLAKE, DER ALTE DER TAGE

terischen und künstlerischen Werkes. Seine gedruckte, nur in einem einzigen Blatt bekannte Zeichnung „Jehova erschafft Adam“ (1795) läßt bereits die Tragödie ahnen, zu der die Erschaffung des Menschen führt. Wie ein Gefolterter liegt Adam hingestreckt auf dem Boden; das erst Gestalt annehmende Bein ist von der Schlange, dem Symbol des Bösen, umwunden. Gottvater ist eine erhabene, furchterregende Flügelgestalt, die an ein „riesiges Monument orientalischer Phantasie“ erinnert, wie der Katalog der Züricher Blake-Ausstellung sagt. Schauplatz des Ereignisses ist eine noch kaum gestaltete Urwelt von düsterer Großartigkeit. Außer dem Alten Testament hat Dantes Dichtung (auf die ihn wohl Füßli hingewiesen hat) Blake immer wieder zu grandiosen Visionen angeregt. Einige seiner bedeutendsten Blätter verdankt er dem Inferno und Purgatorio, diesen schrecklich erhabenen Gesängen, die von der Macht des Bösen künden.

Auch auf Füßli übte das Böse seine Fascination aus. Das Gemälde „Die Nachtmahr“ verbreitete seinen Ruhm in ganz Europa und verschaffte ihm bei den Engländern den Titel des „Principal Hobgoblin Painter to the Devil“. Aber das Böse, Dämonische in den genialischen Schöpfungen Füßlis erzeugt beim Betrachter mehr die Empfindung des Gruselns und nicht jene religiösen Schauer, die Blakes Kunst zu erregen vermag. Bei allen Gemeinsamkeiten waren Füßli und Blake doch grundverschiedene Naturen, als Künstler und als Menschen. Wie eine rührende, ehrfurchtgebietende Patriarchengestalt muß Blake gewirkt haben, während uns Füßli von einem Zeitgenossen geschildert wird als ein zwergenhaft kleiner, aber beweglicher, mürrischer und ungestümer Mann, der eher einem Franzosen des ancien régime glich und auf engen Schultern und flacher Brust einen Kopf ohne Gefühl und Einbildungskraft trug.



WILLIAM BLAKE, SATAN UND HIOB

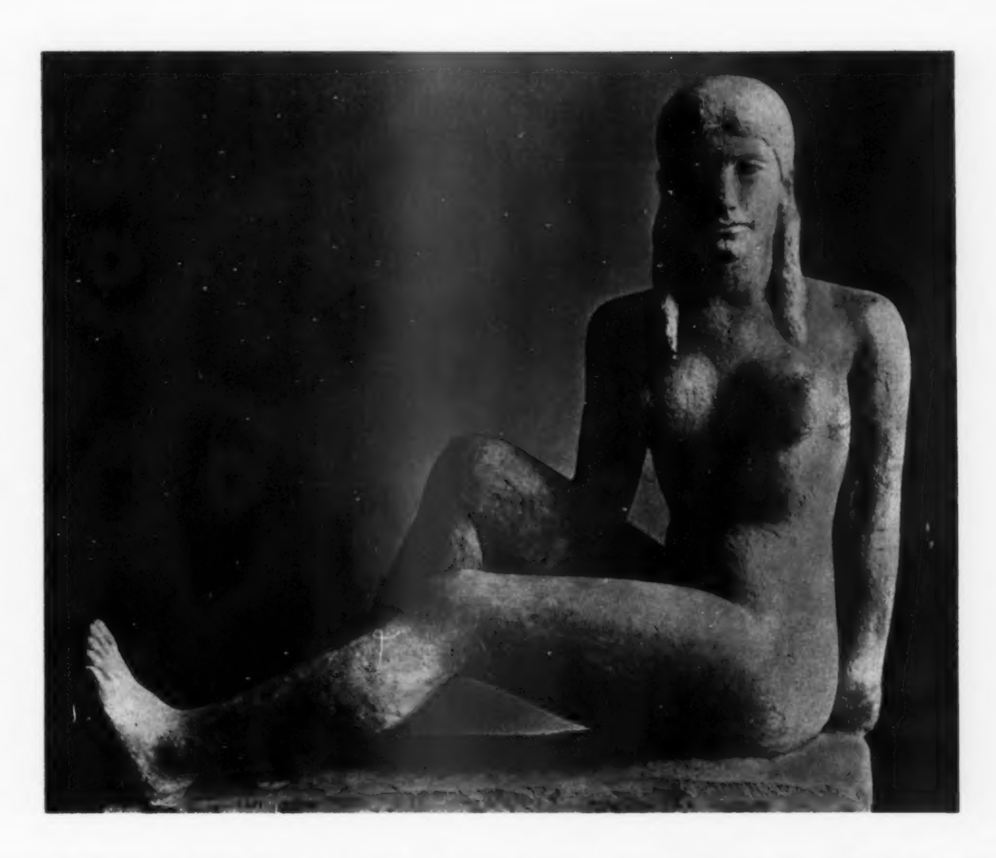
BRUNO KROLL

# LUDWIG KASPER

Was Ludwig Kasper für die deutsche Bildhauerei bedeutet, beginnen wir langsam zu ahnen. Kasper beginnt ein fester bildhauerischer Begriff zu werden auch für die weiteren Kreise der nichtbildhauerischen Welt. Hier war einer, der wie ein Koloß unter uns stand, unerschütterlich, und ein Stein des Anstoßes für manchen, doch auch die große Hoffnung, die größte innerhalb der jüngeren deutschen Skulptur, — für viele.
Ein Stein des Anstoßes war er bereits an der Münchner Akademie gewesen. Innerhalb der Hahnklasse hatte er — Kasper — seine eigene Akademie, so daß Hahn, der Lehrer, eines Tags verärgert die verblüfften Studenten mit den Worten verließ, daß ja dann Kasper die Klasse leiten könne. Dennoch dankte Kasper Hermann Hahn sehr viel. Ja, er liebte und schätzte seinen Lehrer. Allein er sah auch das Zeitbedingte in ihm, fühlte, daß seine eigenen bildhauerischen Absichten weiterreichten. Merkwürdig, woher nahm dieser kraftstrotzende, gesunde Bauernsohn des österreichischen Gebirges diese vorauseilende Vorstellung? Denn die Vorstellung eines strengeren bildhauerischen Stils, der seine skulpturale Anschauung von dem Begriff der Säule ableitete, stand in ihm früh schon fest. Der Kampf ging nur um die Realisierung dieser Vorstellung. Um das Loslösen seiner Figur aus ihren naturalistischen Bedingungen und zeitbedingten bildhauerischen Bindungen, um die Überführung derselben in eine objektive bildhauerische Funktion. Plastik als Fortsetzung der Natur in ihrer konstruktiven Tätigkeit — das war die Erkenntnis, die ihn leitete, die er in seine Bücher notierte, in die Wände seiner Ateliers eingrub. Darum ging der Kampf: um die konstruktive Tätigkeit; darum: das Tektonische der Säule mit dem Organischen des menschlichen Körpers zu verbinden, um das menschliche Dasein als ein Statuarisches in der Bildnissäule wieder erstehen zu lassen. Um die Logik des plastisch-Räumlichen schlechthin, wie die strengen Epochen der Ägypter, der archaischen Griechen, wie Naumburg und Bamberg das Bildhauerische begriffen hatten — nicht vom Optischen her, vom Auge, sondern — vom Tastbaren, vom Konstruktiven her. Es waren nicht viele, die Kasper begriffen.
Man zog verächtlich die Lippen, schalt ihn einen Ägypter, einen archaischen Eklektizisten. Die Armen erkannten nicht, daß diese Auseinandersetzung mit der herrlichen bildhauerischen Anschauung z. B. des „Dorfschulzen“ nur die eine Komponente war, die andere immer die Natur blieb. So merkwürdig es bei der schließlich erreichten bildnerischen Abstraktion, Naturübersetzung, klingen mag, Kasper hat nie ohne Modell gearbeitet. Hat aussetzen müssen, wenn das Modell ausblieb, seine Plastik aufgegeben, wenn es ihn im Stiche ließ. Und wie Cézanne vor der Natur draußen im Freien immer wieder um die malerische Realisierung gerungen, so kämpfte Kasper vor dem Modell seinen Kampf um die skulpturale Verwirklichung der konstruktiven Elemente im Menschen, um die tektonischen, die statuarischen, um ihm, dem menschlichen Gewächs, Endgültigkeit und Dauer zu leihen.
1928 war ihm ein erster vorläufiger Wurf geglückt. Es war die letzte Figur im Schwanthaler-Museum in München gewesen. In Paris wurde der Kampf weitergeführt, genährt vor allem durch die reichen Schätze des Louvre. An neuerer Bildhauerei sei nicht viel los, schreibt er von dort. „Es gibt nur zwei Bildhauer: Aristide Maillol und Charles Despiau, Bourdelle taugt nichts!“ Für Maillol trug Kasper schon lange die größte Bewunderung im Herzen. Vor Jahren hatte er mir eine Abbildung einer Statuette Maillols geschenkt: daran könne ich lernen, was Bildhauerei sei! Und wie wußte Kasper Despiaus jahrelange Ausdauer vor einer einzigen Büste zu schätzen. Er beneidete nicht diejenigen, die eine lebensgroße Figur in einer Woche „hinstellten“; er bedauerte sie — und die anderen, die solches als Kunst verehrten, als schöpferische Leistung bestaunten. Die Pariser Ausbeute war nicht groß: einige Köpfe brachte er mit. Aber im Herbst und Winter zeichnete er jeden Tag, nachmittags von 2—7 Uhr, in der „grande Chaumière“ Abendakt, im übrigen flanierte er viel in Paris, dem er sich willig ergab.
In der Stille ländlicher Einsamkeit, auf dem Gute seines Schwiegervaters in Schlesien, erstehen in jahrelangem Ringen die ersten vollgültigen Werke: Kinderköpfe, Knabenakte, weibliche Standbilder. 1933 wagt er den



LUDWIG KASPER, KOPF



Sprung nach Berlin. In der Klosterstraße, in dem großen Atelierhaus neben dem „Grauen Kloster", findet er sein vorläufig endgültiges Heim. Es ist nicht sehr „komfortabel". Aber bequem in seiner Art. Seinen ureigenen Bedürfnissen angepaßt. Unten der große Bildhauerraum, einige Stufen höher der Wohnraum, zwei Schlafdiwans, einige Sessel, einige auch mit Rupfen überzogene Kisten als Ersatz, Fotos an den Wänden, das eine oder andere Bild u. a. ein Werner Gilles, ein Hermann Teuber und dann Bücherregale, lange Reihen; die Bücher stapeln sich zu hohen Haufen daneben und immer kommen neue hinzu. Es ist die Bibliothek eines Feinschmeckers. Das Erlesenste der europäischen Literatur ist da, manchmal in zwei, drei Ausgaben, nicht nur die neuere Literatur, auch die römische und die griechische, die kostbarsten Abbildungsbände alles Wesentlichen in der Kunst. „Um den Berliner Betrieb kümmere ich mich nicht sehr viel", berichtet er nach München, „abends gehe ich oft in die Kunstbibliothek. Die Museen kenne ich schon genau. Allmählich werde ich schon vorankommen hier, langsam aber sicher ist besser als zu schnell. Die Plastik wächst eben nicht schneller als die preußischen Kartoffeln auch, noch viel langsamer, da ist mit Tempo nichts zu machen". Und in einem andern Brief: „Ich plage mich sehr mit meinen drei Köpfen: es ist sehr schwer, aus so einem dummen Kopf eine Plastik zu machen, ein schöner runder Busen und Frauenpopo ist viel günstiger, aber allmählich gelingt es mir doch, meine Vorstellung von Skulptur zu realisieren . . . Es ist hier momentan eine Plastikausstellung, außer Maillol wenig Gutes zu sehen; Fiori wird ganz schlecht, impressionistische Modellierarbeit, miserables Zeug! . . . Die Barlach-Ausstellung in der Akademie war sehr interessant, ist wohl der beste Bildhauer in Deutschland; er weiß wenigstens, worum es sich handelt in der Skulptur — bloß etwas zu literarisch! . . . Es war gut für mich, daß ich von München wegkam, ich habe wenig Sehnsucht danach, außer nach



LUDWIG KASPER, STEHENDE

einigen schönen Griechen in der Glyptothek. Können Sie mir nicht eine Postkarte von dem griechischen Relief mit dem stehenden Mädchen schicken, das die Hand so nett an den Kopf hält, mit dem schönen Busen und den runden Armen? . . ."

Und eines Tags zählt Kaspar innerhalb der Berliner Skulptur. Junge Bildhauer wie Hermann Blumenthal und G. Seitz schauen zu ihm wie zu ihrem Führer empor. Philipp Harth sucht seine Bekanntschaft. Mit Gerhard Marcks eint ihn das Streben nach dem Objektiven, so wie es einst Joh. Seb. Bach erstrebte, und sie vereinigten sich zu freundschaftlicher Kameradschaft. In Ludwig Kasper ersteht nun noch einmal, was Bach, der Norddeutsche, vor Jahrhunderten in der Musik realisiert hatte, Bach, den Hermann Graf Keyserling einmal den echtesten Griechen bezeichnete, der nie danach strebte, eine bestimmte Seelenstimmung auszudrücken, sondern eine Fuge oder ein Präludium möglichst kunstgerecht zu komponieren, und da seine Seelenstimmung reich war, so floß ihr reicher Inhalt in die strengen Formen über, welche nur Unbewußten und Unbeabsichtigten innewohnt . . . Kasper liebte Bach. In dieser seiner Art hatte sich nun der Bildhauer Kasper vollendet. Er war ein Begriff geworden in der deutschen Skulptur. Das Prinzip der im Säulenhaften beschlossenen statuarischen Skulptur, gewonnen aus dem logischen Weiterdenken des Konstruktiven in der Natur, gebannt in die Welt des Steins vom Grunderlebnis des Bildhauerischen als Raumform — das war nun Kaspers Kunst. Eine Kunst, die Monumentalität atmete wie von Ewigkeit her. Über Hildebrand und Maillol hinaus griff diese Skulptur wieder einmal in die geweihten Bezirke des Idolhaften, in die feierliche Strenge des Hieratischen. Doch „da ein Sonnenblick aus südlich-reichen Tälern beigemischt blieb, so behielten auch diese Gestalten den großen Atem wahrhafter Wesen" (Gerh. Marcks). „Sie ahnten und wußten um das Wahre und heuchelten nicht. Das läßt sie grob erscheinen. Aber sie sind's nicht, sondern einfach. Und unnatürlich erscheinen sie uns nur, weil wir im Differenzierten groß wurden, im Zerteilten, Zerstückelten, Zerbrochenen und wir wähnten im Zerstörten und Erschütterten das Wesen der Persönsichkeit zu sehen" (P. E. Schiffers). In unserer menschenschlächterischen Zeit, der der Mensch nichts mehr galt, sich auch die Künstler von ihm loszusagen begonnen hatten, wies er, Kasper, uns in seinen idolhaften Schöpfungen noch einmal auf die Würde und die Herrlichkeit körper-

haften menschlichen Daseins als eines Abbildes, eines Gleichnisses des ewig Göttlichen in uns. Er löste und erlöste dieses skulpturale menschliche Dasein aus allen außerbildnerischen Belastungen, damit es nochmals in seiner Gottähnlichkeit als typenbildende Kraft vor uns erstehe und die Seele nicht in Widerspruch mit ihm, sondern als bejahende Kraft dieses herrlichen körperlichen Daseins. Also nicht „nur Hüllen der Seele schuf", wie P. E. Schiffers der Kollege an der Braunschweiger Kunstschule, im Eröffnungsvortrag der Nachlaßausstellung sagte, sondern von der Seele innig durchdrungene Körper, d. h. lebendige, daseiende, die sein wollen, was sie nach des Schöpfers Ratschluß sein sollen, die darum auch sind, was ihr Meister wollte . . .

Dürfen wir uns wundern, daß dies Hieratische uns Gottlose schreckt?

Die Jahre in Griechenland (1937/38) und Rom (1939) bestätigen und bestärken Kasper in seiner künstlerischen Vollgültigkeit. 1943 war es mir geglückt, den nun fünfzigjährigen Bildhauer, mit dem ich mich bereits zwanzig Jahre freundschaftlich verbunden fühlte, als Lehrer an die Meister- und Kunstgewerbeschule Braunschweig zu berufen. Endlich sollte es dem Meister vergönnt sein, sorgenlos seine Bildwerke in dem von ihm seit Jahren begehrten echten Material zu verwirklichen. Kurz war das Glück. Die Kriegsereignisse, die Braunschweig so schwer heimsuchten, stellten sich feindselig in den Weg. Zur Erfüllung seines Herzenswunsches, vorerst wenigstens eine monumentale weibliche Gestalt, die große Knieende, in Stein zu sehen, wurde der Bildhauer in seine Heimat beurlaubt. Dort ereilte ihn das neidische Schicksal. Mitten in der Arbeit — wie froh schrieb er noch über das herrliche Wetter, das ihm gestatte, draußen zu arbeiten, erlag er einer heimtückischen Krankheit, an der er Jahre schon, doch unbewußt, gelitten. So war ihm letzten Endes nur vergönnt, „Pyramiden in Ton zu kneten" und in Englisch-Zement zu verarbeiten.

„Was helfen die großen Begabungen einer Zeit, die sie nicht auszunützen versteht?

Wird es Deutschland gelingen, dieses künstlerische Erbe für sich zu gewinnen oder wird auch diese heroische Anstrengung ein Selbstgespräch bleiben?

Ist es bei uns der bildenden Kunst beschieden, immer nur ein unzeitgemäßes Leben zu führen? . . ."

Das waren die letzten Worte des Freundes Gerhard Marcks, mit denen er von seinem kämpferischen Weggenossen Abschied nahm: sollen sie echolos verhallen?. . .



LUDWIG KASPER, STEHENDE





# WLADIMIR LEBEDEW

## EIN BEISPIEL FÜR DAS NACHLEBEN DER ANTIKE IN SOWJETRUSSLAND

Im Wandel der Geschichtswertungen bleibt die Verehrung der Antike fast konstant. Dem Künstler, der sich illustrierend den Geistern der Alten naht, versagt man die schrankenlose Freiheit des extrem Individualistischen. Die Verpflichtung des Erbes zwingt, ein Höchstes zu fordern. Solchem Verlangen nach letzter künstlerischer Disziplinierung, ja eigentlich nach verwandter Klassizität geschieht selten Genüge. Gelingt sie jedoch, dann allerdings zählt das Ergebnis zum Beglückendsten, was wir kennen.

Bedeutende Künstler suchen solche Auseinandersetzungen und Kraftproben, um an ihnen zu wachsen. Drei Illustratoren sollen hier Erwähnung finden, die, zu diesen Aufgaben prädestiniert, sie in endgültiger Form bewältigt haben: Pablo Picasso, Karel Swolinski und Wladimir Lebedew. Bei Picasso denke man an seine Fassung der Metamorphosen des Ovid. Ein neuer, (den Laien überraschend) klassischer Picasso wurde offenbar. In weiser Beschränkung auf den Klang des Einfachen, in formaler Konzentration und kalligraphischer Finesse,







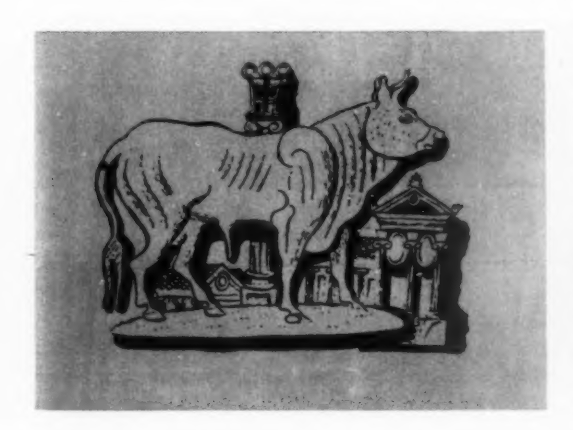


demonstriert diese Graphik das Pathos des Linearen. Ganz anders hat der Tscheche K. Swolinski Aristophanes Komödie „die Vögel" behandelt. Sein faszinierendes Grazioso wird jedem, der seine Illustrationen einmal sah, unvergeßlich bleiben. Goethe nannte Aristophanes den „unerzogenen Liebling der Grazien". Dem darin verborgenen Anspruch ist Swolinski nichts schuldig geblieben. Ein meisterlicher Dreiklang von Illustration, Typographie und drucktechnischem Raffinement in solch klassischer Anmut bleibt jedenfalls ungewöhnlich.

Hier soll nun Wladimir Lebedew sprechen, der als Illustrator und Kinderbuchautor in der UdSSR führend ist und sich auch in Westeuropa einen Namen gemacht hat. Er wählte Lukian als Aufgabe. Antike Bildungen, vor allem der Vasenmalerei klingen bei Lebedew an. Mit unnachahmlicher Nonchalance verweist er szenische Vorwürfe eines entfesselten Satyrspiels in strenge Begrenzungen. Sein Anliegen ist dabei, die dramatische Phrasierung seines Autors in die gegenständliche Drastik einer derb urtümlichen Formenwelt zu überführen. Das burlesk Tanzende in schwellend barocker Wendung gelingt ihm ebenso wie der beseelte Liebreiz dessen, was Tanagra für uns verkörpert.

In dem verdichteten graphischen Duktus, in dem er Modernes aus der Antike ableitet, findet Lebedew auf neuer Ebene einen Illustrationsstil, der dem Geist des antiken Schriftstellers kongenial ist. *Claus Hansmann*

*Die Illustrationen entstammen einer zweibändigen Lukian-Ausgabe, erschienen im Verlag ACADEMIA Moskau-Leningrad*







PSYCHE IM BAD

GOTTFRIED GANSSAUGE

# DIE KLASSIZISTISCHE TAPETE

Man ist vor den Wandbekleidungen noch des 18. Jahrhunderts manchmal im Zweifel, ob man von einer Tapete im heutigen Sinne sprechen soll oder von Wandbildern, die nur der technischen Vereinfachung zuliebe nicht unmittelbar auf den Wandputz, sondern auf einen später auf ihn aufgehefteten Zwischenstoff gemalt sind. Zu denken wäre hier an die zu Goethes Jugendzeit modernen Wachstuchtapeten, die in der bedeutenden Frankfurter Manufaktur des Tapetenmalers Nothnagel entstanden. Seine großformigen, ganze Wände beherrschenden Schilderungen aus Geschichte und Sagenwelt atmen durchaus noch eine barocke Schwere, wenn man auch bereits damit begonnen hatte, an ihre Seite kleinformige und luftige Motive im Geschmack des Rokoko treten zu lassen. Auch die Grenze zwischen einem bedruckten Gebrauchsstoff und einer textilen Tapete ist nicht immer klar zu ziehen, ebensowenig wie die zwischen einem Dekorationspapier kleinen Formats und einer ornamental bedruckten Bogentapete.
Ein ausgesprochener Stil für die Tapete war noch nicht gefunden. Das wurde erst anders mit der Überwindung des Rokokos in allen Zweigen der Kunst, und namentlich auf dem Gebiete des künstlerischen Handwerks, mit der ein Geist der Ordnung und der formalen Strenge sich entwickelte.
Mit dem Klassizismus, der durchaus schon im Zopfstil, nach dem französischen Sprachgebrauch dem Louis Seize, zu spüren ist, tritt die Tapete in ihr „klassisches"



TAPETE MIT SCHWEIZER LANDSCHAFT



TAPETE NACH PIRANESI (1815)

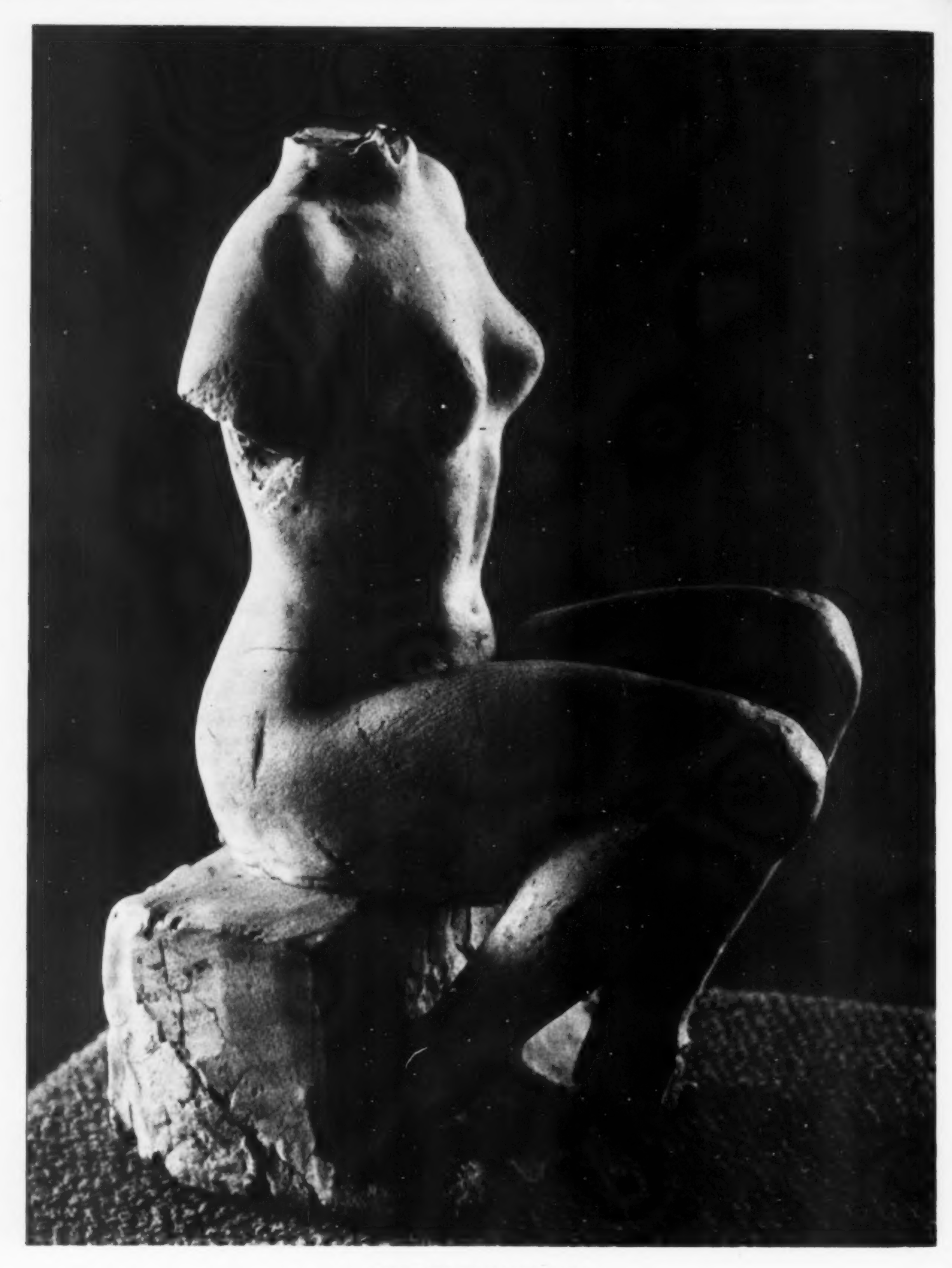
Zeitalter. Mag man auch mancher seiner Schöpfungen eine gewisse Trockenheit nicht ganz zu Unrecht vorwerfen, so ist doch unleugbar in dem Zeitraum zwischen 1780 etwa und 1840 das der Tapete am meisten Gemäße geschaffen worden. (Was nachher kam mag vielleicht technisch in manchem vollkommener — oder auch nur raffinierter — zu nennen sein, die Höhe, die die Tapetenkunst in der Zeit des Klassizismus, vor allem in der Bewahrung ihres eigenen Stiles, einhielt, hat sie später nie wieder erreicht.)
Wohl finden wir als Erinnerung an das Barock auch einmal eine Abschweifung ins Illusionistische, im Wesentlichen herrschen die Gesetze des Architektonischen jetzt auch für die Tapete. Die frühen Stücke geben mit den Mitteln des bedruckten Papiers eine Wandaufteilung, wie sie die Zeit auch sonst in Holz oder Stuck, wohl auch mit textiler Felderbespannung geboten hat. Wenn dabei mit dieser, mit dem Charakter des Gewebemusters, eine gewisse stilistische Verwandtschaft nicht zu verkennen ist, so ergibt sich das weniger aus einer Nachahmung des Stofflichen heraus als vielmehr aus den Gegebenheiten der angewandten Technik, des meist mehrtönigen, d. h. mit mehreren übereinander abgezogenen Platten arbeitenden Modelldrucks, der in seiner Holzschnittmanier manche Ähnlichkeit selbst mit dem Gobelin besitzt. Kostbare Beispiele dieser frühlingszarten Kunst konnten für und durch das Deutsche Tapetenmuseum in Kassel gerettet werden,

das — als einziges seiner Art — vor kurzem im Wilhelmshöher Schlosse seine Wiederauferstehung erleben durfte. Hier sind Wanddekorationen aus den Schlössern Wilhelmsthal bei Kassel und Höchst bei Frankfurt, aus Schloß Barchfeld in Thüringen oder auch aus dem Kasseler Wohnhaus J. A. Nahls, des Raumgestalters Friedrichs des Großen, geborgen worden, um nur das Köstlichste von dieser Art zu nennen. Mit zarten Arabesken ausgefüllt und architektonisch eingefaßt sind die Tapeten in einem zweiten Bürgerhaus, in Blankenese. Sie gehören in den Kreis jener Schöpfungen des Franzosen Reveillon, die, in der Zeit von 1790 bis 1800 geschaffen, zu dem Wertvollsten zählen, was wir auf dem Gebiete des Tapetendrucks besitzen.

Mit dem Aufblühen des Empires, des frühen Biedermeiers, wird die Gliederung strenger und nach Form und Inhalt klassischer. Die Fläche wahrt ihre Bedeutung; sie wird — oft auf einem in Velourtechnik behandelten, d. h. mit Stoffmehl bestäubten Grund — nur mit kleinen, regelmäßig verstreuten Motiven, wie Rosetten, Sternen oder stilisierten Blüten, teppichartig überzogen oder wie mit metallenen Beschlägen belegt. Auch die fein gegliederten Sockelfriese gemahnen in ihrem Zierat an den Metallschmuck zeitgenössischer Möbel. Die Architekturglieder erhalten nicht selten die Formen plastischen Dekors, zuweilen überzog man ganze Zimmerdecken mit Kassettenfeldern in Papier. Den Deckenfries ersetzten wohl auch Blütenranken oder Draperien. Schier unerschöpflich scheint die Quelle der Motive, aus der die Meister, wie Arnold oder später Herting, die mit ihren Manufakturen, der eine in Kassel, der andere in Einbeck, den Ruf der deutschen Tapetenkunst begründet haben.

Im weiteren Verlaufe der Entwicklung trat dann wieder eine stärkere Beeinflussung — oder auch Unterstützung! — durch die freie Kunst der Malerei zutage. Das ergab aber jetzt nicht eine Nachahmung der Pinselkunst, die in der Zeit des Übergangs zu einer Mischtechnik geführt hatte, indem man die Drucke mit mancher „handschriftlichen" Zutat ergänzte. Jetzt war das Stilgefühl gefestigt genug, so daß man es ablehnte, den gewünschten Effekt anders als mit der geschnittenen Platte zu erreichen. Man war sich des graphischen Charakters der Tapetenkunst bewußt geworden, und das zeigt sich in nichts deutlicher als in der aufkommenden Vorliebe für die „Grisaille". In der Technik des Graudrucks tritt an die Stelle der oft etwas harten Wiedergabe der Farbwerte eine um so feinere der Tonabstufungen. Auf diesem Wege gelangte man zu Meisterwerken, wie der berühmt gewordenen Tapetenfolge aus der Manufaktur Dufours in Paris, auf der die durch Lafontaines Versumdichtung der antiken Fabel Gemeingut der gebildeten Welt gewordenen Geschichte der schönen Königstocher Psyche und ihrer Liebe zu dem grausamen Sohn der Venus auf zwölf raumfüllenden Bildern erzählt wird. Wie wir wissen ist Dufour der Herausgeber einer ganzen Reihe von Folgen jener erzählenden oder schildernden Bildtapeten gewesen, wofür er bald in dem Elsässer Zuber in Rixheim und später in Sattler in Schweinfurt erfolgreiche Konkurrenten fand.

Der künstlerisch hohe Stand des Tapetenhandwerks war ein wesentliches Verdienst des Modellschneiders, der die malerischen Vorlagen in den Stil des Druckes übertrug. Dufours Stecher für die Psyche-Tapete wie für andere Meisterwerke war der ältere Pater, der sich kongenial den Schöpfern der Entwürfe an die Seite stellte. Und es waren nicht die geringsten unter den Kupferstechern und Malern ihrer Zeit — für die „Psyche" kennen wir Lafitte und M. J. Blondel, beide Träger des Rompreises —, die das Ansehen der Tapete zur Mitarbeit bewog. Auch die eigentliche Herstellung, der Druck der Tapete, war keineswegs eine mechanische Tätigkeit. Auch sie konnte zu der erreichten Höhe nur durch Meister ihres Faches emporgehoben werden. Galt es doch für eine einzige der Folgen nicht selten hunderte, ja zuweilen weit über tausend der Modeln, für deren Größe man an die der nur etwa einen Viertelquadratmeter messenden geschöpften Bogenpapiere gebunden war, zu verarbeiten. (Das heißt, man hatte sie je nach dem Grade der Verfeinerung in den Tonabstufungen vervielfacht übereinander, bzw. später, als die Vervollkommnung der Papierherstellung zur „endlosen Rolle" die Aufgabe des Bogendrucks gestattete, auch noch nebeneinander in genauester Arbeit abzudrucken.) Daß jene die Erfindung der „endlosen Papierrolle" in Verbindung mit der der Druckerwalze zur Entwicklung der Tapetendruckmaschine überleitete, hat in der Folge zwar zu jener bedrohlichen Verflachung und zum Absinken der Tapete zu einer billigen Massenware geführt. Zunächst aber verhalf sie ihr zu einer ungeahnten Verbreitung und Popularität, ohne damit notwendig sofort die Einheit von künstlerischer Idee und technischer Ausführung, von Material und Stil zu verdrängen, die ein Ruhmestitel für die Tapete des Klassizismus ist.



BERNHARD HEILIGER, TORSO



J. W. FEHRLE
SYBILLE






# DIE WÖLFFLINPLAKETTE VON GERHARD MARCKS

Die Entstehungsgeschichte der Wölfflin-Plakette hat ein Vorspiel gehabt. Im August 1939 konnte ich Heinrich Wölfflin zum letztenmal besuchen. Von der Prado-Ausstellung in Genf aus hatte ich ihm nach Zürich geschrieben, worauf er mich einlud, nach Winterthur auf den „Waldhof", das Wölfflinsche Familiengut, zu kommen. Er holte mich von der Bahn ab, schritt mit seinen 75 Jahren ungewöhnlich rüstig aus und war den ganzen Tag über von einer bei ihm seltenen Gesprächigkeit auf Spaziergängen und im Zimmer; nur bei Tisch löffelte er wortkarg seine Speisen, da ihn die Gesichtsneuralgie plagte. Nach Erörterung der spannungsreichen Gegenwart drangen wir zurück in gemeinsam verlebte Zeiten. Vor allem wurden die ersten Münchner Jahre von 1912—14 wieder wach gerufen, und Wölfflin erinnerte daran, wie er mich eines Tages an Adolf Hildebrand empfohlen habe, einen Blick in dessen Werkstatt zu tun. Damals hatte ich den Bildhauer gleich gebeten, doch eine Plakette von Wölfflin zu schaffen. „Und was antwortete Hildebrand?" fiel Wölfflin mit behaglichem Spott ein. „Nichts als: Wieviel Geld haben Sie bereits zusammen?" Daran hatte ich allerdings nicht gedacht in der felsenfesten Überzeugung, daß auch dieser Künstler meine Verehrung teilen müsse. In der Tat war dann an der Preisfrage das Unternehmen seinerzeit schnell gescheitert. Bei diesen Worten Wölfflins aber nahm ich mir vor, die vor einem Vierteljahrhundert geschlagene Scharte doch noch auszuwetzen.

Daher wandte ich mich 1943, ein Jahr vor Wölfflins 80. Geburtstag, mit einem Rundschreiben an den Kreis von Freunden und Schülern aus der Berliner und frühen Münchner Zeit des großen Kunstgelehrten. Der Gedanke einer Plakette fand sogleich freudigen Widerhall. Gerhard Marcks übernahm auf meine Bitte diese Arbeit und war bereit, in die Schweiz zu fahren. Nun galt es noch, Wölfflin selber für den Plan zu gewinnen, und das war gewiß das Schwierigste. Wer diesen wahren Humanisten lange gekannt hat, weiß, wie er niemals gleich zugriff, wie er vielmehr zögerte und neue Gedanken lange hin und her wälzte, ohne sich zu entscheiden. So überraschte mich denn seine erste Antwort nicht.

„Ihr Plan", schrieb er am 5. September 1943, „meinen

80. Geburtstag durch eine Bildnisplakette zu feiern, verpflichtet mich Ihnen gegenüber aufs neue." Aber dann wehrte er halb scherzend zunächst ab: „Mein Kopf, eher eine malerische als eine plastische Aufgabe, hat in der letzten Zeit sehr gelitten: Altersverfall."
Der tiefere Grund solcher Zurückhaltung lag in seiner vornehmen Bescheidenheit. Die stolze Unnahbarkeit, die er in früheren Jahren zur Schau trug, war nichts anderes als ein Panzer, mit dem er seine sehr empfindliche Seele schützte. Je älter er wurde, desto mehr zog er sich in sich zurück, was zuletzt mitunter selbst den Eindruck einer gewissen Menschenscheu erwecken konnte. Vor allem war ihm verhaßt, was irgend nach öffentlicher Ehrung aussah. So schrieb er mir im gleichen Brief über den Plan einiger Baseler Freunde, seine Büste durch Hermann Hubacher modellieren zu lassen, was ihm im Grunde nicht unwillkommen war: „Ich muß aber sagen, daß die Pluralität der Büsten allmählich lächerlich wird, zumal zwei bereits eine öffentliche Aufstellung gefunden haben (Scharff in der Aula der Universität, Haller im kunsthistorischen Seminar)."
Inzwischen war auch der Bildhauer durch die Kriegsereignisse schwankend geworden: „Es zieht eine finstere Wolke herein — ich bin zwar fleißig am Laufen von Amt zu Amt, aber die Situation hat sich so zugespitzt, daß ich nicht weiß, wann und ob überhaupt in diesem Herbst ich reisen kann —, Sie werden verstehen, daß ich Familie und Haus nicht verlassen kann, wenn die Vernichtung Berlins auf dem Weltgeschichts-Programm steht." So ließ er mich am 26. August 1943 aus Zehlendorf wissen, und drei Tage später: „Ich habe mich entschlossen, meine Schweizer Reise jetzt aufzugeben. Im Frühjahr werden wir klarer sehen. Die Schweiz und die Kunstkammer haben schon Bewilligung zugesagt, die andern Behörden werden dann auch keinen Stein mehr in den Weg legen." Aber dann kam das furchtbare Jahr 1944, und schon am 7. Januar mußte Marcks berichten: „Haus und Atelier sind beide weg, und bei Lichte besehen, standen unsere Lebensaktien 20:80. Aber nur meine Schwägerin ist schwer verletzt. Die Plastiken (und Möbel) haben's weniger gut überstanden — Holz, Stein, Bronze, Gips alles dahin, bis auf Reste, und das ganze Werkzeug, Hunderte von Zeichnungen etc. Nur das Gespann war — bis auf einen Pferdeleib — am Tage vorher abgeholt worden."
Kein Gedanke also, daß die Plakette zu Wölfflins 80. Geburtstag am 21. Juni 1944 fertiggestellt werden konnte. Es mußte bei einem Glückwunschschreiben der



Plakettenkorona sein Bewenden haben. Nun war Wölfflin leicht enttäuscht. Seine letzte briefliche Äußerung an mich über die geplante Plakette, datiert vom 19. September 1944: „Hoffen wir, daß die Plakette eines Tages doch noch Wirklichkeit werden wird! Lange dürfen wir nicht mehr warten: Die Hütte fängt an zusammenzubrechen. (Gar so kümmerlich wie auf dem Titelbild der Concinnitas sehe ich freilich noch nicht aus)."
Mit dem Zusammenbruch Deutschlands 1945 war jede Aussicht geschwunden, daß Gerhard Marcks in die Schweiz fahren konnte. Auch mein Briefwechsel mit ihm war abgerissen. Erst im Herbst 1945 konnte ich dem Bildhauer mitteilen, daß Heinrich Wölfflin am 19. Juni 1945 in Zürich gestorben war. Damals lag Marcks, von schweren Krankheiten heimgesucht, in seinem Fluchtort, dem kleinen Ostseebad Niehagen bei Wustrow. Sein angegriffenes Herz erlaubte viele Monate nicht die geringste Arbeit. Aber die unfreiwillige schöpferische Pause wirkte sich günstig für den Gedanken der Plakette aus. Marcks entschloß sich, die Plakette nur nach Photos von Wölfflin zu modellieren, wie er ja auch bei der Kestner-Plakette und der Bach-

Plakette nur auf zeitgenössische Abbildungen angewiesen gewesen war. Besonders eine kleine Aufnahme, die im August 1939 vor dem Waldhof oberhalb Winterthur von dem 75jährigen Wölfflin gemacht war, gab dem Bildhauer, wie er schrieb, einen guten Begriff. Mir kam es mehr darauf an, ein Bild des alten Gelehrten in seiner geistigen Größe gestaltet zu sehen, als ein nur ähnliches Abbild des gerade 80jährigen. Marcks nahm das gern an. Und nun kam das Ganze schön in Fluß, wie aus dem Brief vom 15. Juni 1946 hervorgeht: „Daß Sie auch hierbei das Problem der Form über die Ähnlichkeit stellen, das hat mich riesig gefreut zu hören! Irgendwie werde ich diesen Hochkopf nach den vorhandenen Bildnissen ja auch ähnlich kriegen! Auch zur Rückseite habe ich einen Plan: Eine Lehrer- oder Prophetengestalt, neben sich einen nackten Knaben, dem etwas demonstriert wird. — Nun die Beschriftung! Das SEHEN LERNEN hoffe ich mit der Gruppe in Verbindung zu bringen (etwa im Sinne der griechischen Vasenmaler)."

Wenige Tage später schon, am 21. Juni 1946, konnte Marcks die Vollendung des Werkleins melden: „Das Kind ist aus der Taufe gehoben — ich glaube, es ist geglückt! Trotz scheußlicher Gipsverhältnisse (ich muß im Positiv allerhand Löchlein zuputzen, das will ich aber erst in Klein Ernas Heimat machen, da mir hier zum Ausguß alles Mögliche fehlt). Nun die Beschriftung: Es paßt glücklich, daß jedesmal fast gleich lange Wörter sich gegenüberstehen, als Vertikale."

Mehr als ein halbes Jahr verging noch mit den Vorbereitungen für die Bronzegüsse, die in einer Berliner Gießerei vorgenommen wurden, während Marcks schon längst in Hamburg war. Des schlechten Gipses wegen mußte zunächst ein Zinkguß hergestellt werden. Auch der eigentliche Bronzeguß rückte lange nicht voran, technische Hemmungen stellten sich immer wieder entgegen, weil es in der ersten Nachkriegszeit selbst an Werkzeug und Material mangelte. Noch Anfang Dezember 1946 antwortete Marcks gut gelaunt auf mein erwartungsvolles Drängen: „Es liegt nicht an mir! Ich bin sozusagen gewissenhaft. Aber mein Gießer in Berlin läßt mich im Stich — reagiert weder auf Trense noch auf Sporn. Nicht mal quittiert er 2 Sack Gyps (heute Edelstein), die ich ihm schickte. Da soll einer mal rasch in die russische Zone fahren — und in Moskau aufwachen." (7. Dezember 1946.) Erst Weihnachten 1946 schickte der Gießer eine Probeplakette an Marcks. „Es gibt doch noch Wunder", schrieb der Bildhauer wie erlöst, „in Anbetracht der wirklich horrenden Hindernisse kann man mit dem Resultat zufrieden sein, finde ich wenigstens."

Aber Mitte Februar war dann noch ein letztes Hemmnis zu überwinden. „Mir fiel plötzlich ein, daß der Knabe einen Knubbel an der Nase hat, kaum zu sehen, aber immerhin! Ich bat also Scheibe das zu retouchieren. Er ließ sich einen neuen Gips machen. Dann wurde ein neues Zinkmodell gemacht, und dann gings weiter. Ist also alles in Butter. Die zehn Plaketten sollte ich schon lange, lange haben." (15. Februar 1947.)

Endlich, im Sommer 1947, waren die im Guß ziemlich gleichmäßigen, aber in der Tönung recht unterschiedlich behandelten Plaketten alle in meiner Hand. Es sind im ganzen nur 30 Stück gegossen worden, entsprechend der Mitgliederzahl der Plaketten-Korona. Was als Ehrung für Heinrich Wölfflin zu seinen Lebzeiten gedacht war, hatte nun doch noch zum Gedächtnis an den unvergeßlichen Lehrer und Wegweiser für Erkenntnis und Geschichte der bildenden Künste Form gewonnen.

•

Wer einmal die Geschichte der deutschen Plakette in den letzten 50 Jahren zu schreiben unternimmt, wird in den ersten beiden Jahrzehnten als treibende Kraft der Erneuerung die Besinnung auf die klarformige italienische Renaissance-Plakette sehen können, zunächst im Kreise der Bildhauer um Hildebrand, wie etwa Hahn oder Roemer. Von ähnlicher Bedeutung ist das Zurückgreifen auf die kernige Medaillenkunst der deutschen Renaissance bei Dasio. Aber je mehr sich diese kleinen Kunstwerke verfeinerten, desto näher kamen sie der Gefahr, sich ins Virtuosenhafte zu verlieren. Im dritten Jahrzehnt erfolgte daher auch ein Rückschlag zu elementarer Einfachheit. Gerhard Marcks ging dabei zuerst mit unbekümmerter Ursprünglichkeit ans Werk und erfand für die Modellierung der Organe eines Profilkopfes, für Haar und Kleidung ganz neue Ausdrucksmittel. Bei der etwa 1929 entstandenen Seger-Plakette wird alles graphisch eingetieft in die Gußform der Plakette, die Formen um Auge und Ohr wie auch das Haar. Schließlich umläuft selbst eine Linie den Ärmelansatz, der durch die Hakennase und den langen Assyrerbart individualisierte Kopf auf schmächtigem, zurückgeneigtem Körper charakterisiert den kleinen energischen Mann aufs Beste. „Seger war kein Herkules", antwortete Marcks auf meine Frage am 15. Februar


KERAMISCHE
DIE DEVTSCHE
GESELLSCHAFT
AVG·HERM·SEGER


HANNOVER
KESTNER
GESELLSCHAFT


IOHANN SEBASTIAN BACH


IN CHRISTO OMNIA INSTAVRARE

1947, „statt der Säulen hat er's nur zu Kegeln gebracht: Seger-Kegel sind die Brennproben in der Porzellanfabrikation. Er selbst war Direktor der KPM." Das Relief des Kopfes ist einfach vorgewölbt aus dem muldig vertieften rundeckigen Rechteck und von der Schrift auf allen vier Seiten mehr zufällig als formbewußt umschlossen. Voran ging noch eine Thaer-Plakette 1926 für die landwirtschaftliche Hochschule in Halle, von der zur Zeit kein Exemplar nachweisbar ist. Besinnung auf die Urelemente des plastischen Gestaltens bringt die nachhaltige Wirkung auch der großen blockhaft geschlossenen Figuren von Marcks aus diesen Jahren hervor. Erst allmählich wird eine Wirkung der griechischen Reise 1928 im Werke von Gerhard Marcks spürbar, nicht in irgendwelcher Nachahmung oder gar klassizistischer Haltung, sondern im Rythmus der Form und einer von innen her wirkenden musikalischen Harmonie wie bei der halblebensgroßen hockenden weiblichen Figur „Still allein" 1932.

In diesen Entwicklungszusammenhang gehören die August-Kestner-Plakette und auch noch die Bach-Plakette. Die erstere wurde 1933 von der Kestner-Gesellschaft in Hannover auf Betreiben von Justus Bier in Auftrag gegeben. Der hagere, feinformige Kopf dieses kunstbegeisterten Legationsrates wird durch hellen Blick und gespannte Wachheit beseelt. Das idealistische Streben in der schmalen eigentümlich tief abgeschnittenen Kopfbüste drängt nach oben und duldet keine Schrift über sich. Die Rückseite füllt das in langem Galopp hinsprengende Welfenroß aus dem hannoverschen Wappen über der zu klarem Sockel geordneten Schrift.

Ganz anders ist die Anordnung bei der nächsten Plakette. Johann Sebastian Bach — wie ein Sternenkranz umsteht die Schrift dieses Haupt! Wer will ikonographisch rechten, ob dies der überlieferte Bachkopf sei? Der Gewalt dieses barocken Schädels traut man zu, das Reich der kristallenen Töne zu beherbergen. Gefäß des Geistes, steigt es groß, gotisch in den Verhältniswerten, auf über den schmalen Schultern. Das puppenhaft Geballte der Büste auf der Seger-Plakette ist einer räumlichen Auflockerung gewichen, das Haar aus der Summe der Einzelheiten nun zur Einheitsform geworden. Die gedankentiefe Darstellung der Rückseite, Christus als Orpheus, enthüllt eine geistesgeschichtliche Problematik, in der viele Vorstellungen durcheinanderschwingen. Für das In-Sich-Selige Bach'scher Musik ist damit eine ausdrucksschöne Hieroglyphe gefunden. Diese beiden Plaketten im Rund, beim Kestner noch linienhaft schmal umrandet, dagegen beim Bach mit erhöhtem Rand bei einheitlicher Gesamtfläche, lassen Kopf und Darstellung der Rückseite von weiten ruhigen Flächen umstehen. Fast ein Jahrzehnt künstlerischen Reifens und menschlicher Erfahrung in der Kriegs- und Nachkriegszeit liegen zwischen diesen beiden Kleinkunstwerken und der Wölfflin-Plakette. Bei ihr resultiert der fundamental neue Eindruck aus einer unverrückbaren Festigung der Formerscheinung. Die fein gespannte Rundform erscheint nun zu unbestimmt, wenn nicht als zu satt. Die originelle Fassung der Wölfflin-Plakette in einem nach der Höhe leicht gestreckten Achteck (Höhe 9,2 cm, Breite 8,8 cm) mit breitem Profilrand ist nicht Ausgang für eine Füllung gewesen, sondern als logischer Schluß eines monumentalen Wurfs entstanden. Die wuchtige Schlichtheit des Kopfes wird verbindlich für alle Einzelformen, die, knapp und schlagend zum Ausdruck gebracht, nur der Gesamtform dienen. Von der Schulterbüste ist abgesehen, einzig der Kopf beherrschend in die Fläche gesetzt, begleitet von den senkrechten Kolumnen der Buchstaben. Die Abstände des Reliefkopfes von der Rahmung oben und unten wie die Intervalle zwischen Kopf und Namen, die Größe der Schrift und die Breite des Profilrandes: das alles erscheint so einfach und selbstverständlich, ist aber grade in den klingenden Verhältniswerten Zeugnis höchster Meisterschaft.

Wer Wölfflin näher kannte und bei seiner Plakette auf Ähnlichkeit den Nachdruck legen wollte, könnte die für diesen reichen Geist so wesentlichen Züge von Güte und Schalkhaftigkeit, die sein Mienenspiel belebten, vermissen. Doch darf man nicht vergessen, daß der Bildhauer dem Gelehrten weder in dessen letzten Lebzeiten noch in früheren Jahren selber begegnet war. So ist seine Auffassung allein durch das Wissen um die bedeutende Persönlichkeit bestimmt worden. Die Plakette besitzt im Verhältnis zu ihrem kleinen Format eine erstaunliche Monumentalität. Diese innere Größe wird auch bei der Gruppe der Unterweisung auf der Rückseite sogleich spürbar. Ein Wissender und Weiser deutet dem begierig aufhorchenden Adepten, hinzublicken auf das ihm noch Unklare und somit Unsichtbare. Sehen lernen! Das war Wölfflins immer wiederholte Forderung. Sehen und erkennen! Welch ein schönes Sinnbild hat der Bildhauer dafür gefunden! daß es eine philosophische Grundhaltung ist, die dem geistigen Werk Heinrich Wölfflins die Strahlkraft in die Zukunft gibt.

*Kurt Gerstenberg*



*Bodo Kampmann,*
*Reiter und Jüngling (Treibarbeit)*





EMY ROEDER, WEIBLICHER AKT

HEINZ BATTKE

# ÜBER GESTALTUNG

*Rom, Herbst 1942; Vallombrosa, 1943—44.*

Die Haupteigenschaften eines Meisterwerkes der bildenden Kunst:

I. Schönheit,

II. Wahrheit,

III. Größe (Ausdrucksstarke eigentümliche Bedeutenheit).

Zu I: Schönheit des Sujets ist nicht unbedingt erforderlich. Man denke an Picassos „Einäugige", an Van Goghs „Alte Schuhe". Artistisch aber soll das Bild „in erster Linie ein Fest für die Augen sein", wie Delacroix sagt.

Zu II: Nicht photographische, äußere Naturtreue, sondern *Wesensschau,* Natur(-gesetz)-Haftigkeit und -Demonstration; nicht äußerer, sondern „innerer Naturalismus".

Zu III: „Größe" — ein Wort wie andere mehr. Man könnte auch sagen: „Persönlichkeit", oder „ausdrucksstarke eigentümliche Bedeutenheit". Ich meine jedenfalls: die Summe der Äußerungsformen einer kraftvollen (Eigen-)Persönlichkeit von bedeutenden Eigenschaften: Intensität, „Eigenheit" und Bedeutenheit. Eine Persönlichkeit, die sich nicht nur durch den Grad der Intensität, sondern auch dadurch, *wie* (eigen) und *was* (geistig Bedeutendes) sie „spricht" von den Herdenmenschen, der „Massenware der Kultur" unterscheidet. „Nicht ästhetischer Wert, nicht Natur, sondern unverkennbare Persönlichkeit ist es, was uns vornehmlich packt im Kunstwerk" (Max Dessoir). Jene Bedeutsamkeit ist nun nicht im Sinne „literarischer" Darstellung menschlich seelisch-geistiger Dinge gemeint, sondern im Sinne des tief-„Mahnenden", seltsam-Anrührenden, ahnen-Machenden, das selbst eine Zwiebel — von Matisse oder von Braque gemalt! — haben kann.

Das, was ich früher „*Gestaltung*" nannte, ist eine Vereinigung von II und III, — es ist „*Geschöpfhaftigkeit*", d. h. dem Ansehen nach: naturmögliche (*innerlich* „wahre") Lebensfähigkeit, gegeben von einer eigenartigen Persönlichkeit, welche Bedeutendes zu sagen hat und mit heißer (intensiver) „Vaterliebe" sagt. „Für die Kunst ist Intensität alles" (Heinrich Mann in der Einleitung zu De Laclos' „Schlimmen Liebschaften"). „Kunst will Wirklichkeit, ist Wirklichkeit; und zwar eine höhere, eindringlichere, unverwischbarere, dazu meist einfachere als die Natur sie zu geben vermag. Ihre Wirklichkeit ist die stärkere im Vergleich zu jener verworrenen, flachen, zufälligen einer unübersichtlichen Welt. Kunst will Wahrheit; die äußerste, letzte, tiefste Wahrheit. Daher ihre Deutlichkeit, Nacktheit und Unbekümmertheit. Will sie doch nicht verhüllen oder im Ungewissen lassen. Ihr Wesen ist Bestimmtheit — auch im Zartesten, letzten Erfühlbaren. Diese ihre Wirklichkeit und Wahrheit erreicht die Kunst, wie die Natur die ihre erreicht: durch Gestaltung. Gestaltung ist der Akt eines Schöpfers. Ein Schöpfer aber will Wirklichkeit, kein Abbild der Natur. Reproduktionen kann man Photographen überlassen. Abbild ist aus zweiter Hand: vom Gestalteten, Erstmaligen abgenommen. Wirklichkeit aber ist erstmalig aus dem Chaos gestaltet, — Akt der Geburt . ." (Gekürzte Auszüge aus dem Aufsatz „Rechtfertigung der Kunst" von Rudolf G. Binding.)

Erläuternd noch zu II: Das „Wahre" im Werke der bildenden Kunst ist, wie gesagt, nicht die äußere Treue der mehr oder weniger zufälligen Naturformen und -farben (*meine* „Wahrheit" kann selbst ein Werk abstrakter Kunst haben), auch ein Versuch der Schaubarmachung der „Idee" eines Dinges (seines vorgestellten Ur- und Musterbildes) könnte uns die gedachte „Wahrheit" nicht näher bringen. Das „Wahre" liegt vielmehr im Anschein der „Lebensfähigkeit", der „Geschöpfhaftigkeit" des Dargestellten, vermittelt durch die leichte Ablesbarkeit der „*inneren*", gesetzmäßig bedingten, allgemeinsten natürlichen *Eigenschaften, Zustände, Funktionen* des Dargestellten. Es handelt sich hier besonders um *physikalische* (aber eventuell auch um *biologische*) Eigenschaften, Zustände, Funktionen, — soweit sie durch die Mittel der bildenden Kunst überhaupt direkt oder in der Wirkung *anschaulich* zu machen (nicht metaphorisch erraten zu machen) sind. Ein paar Beispiele nur — willkürlich gewählt und ohne Ordnung angeführt: Allgemeiner *Charakter des*



BEMALTES RELIEF, SETHOS I

*Stoffes* (z. B. feinkörnig-„glatt" oder grobkörnig-„rauh" etc.); *Aggregatzustände* (Konzentrationsgrade — also relative Formfestigkeit und Lichtdurchlässigkeit); *Strahlung; Schwere,* sowie *Spannung* („alle Drücke und Züge der Natur": Man denke an die vom lastenden, massig-geschichteten Architrav umgebogenen Akanthusblätter des korinthischen, an die gegenfedernden Voluten des ionischen Kapitäls, an die Entasis des dorischen Säulenschaftes, die abwärts deutenden „Guttae" etc.); auch gegenständlich *relative Abgeschlossenheit* (die eigentliche „Dinghaftigkeit": Ich erinnere an den berühmten chinesischen Farbholzschnitt mit den drei „Kan-Früchten" aus der „Zehn-Bambus-Halle" des Hu Chêng-yen, in welchem den Früchten vermittelst Kontur und vermittelst durchgehender Porigkeit wie durchgehender Lokalfarbe aufs deutlichste „Dinghaftigkeit" gegeben ist); ferner *Strebungen und Stadien im Lebensablaufe:* Formungsstrebungen (im Sinne aristotelischer Entelechie. Pflanzen von Henri Rousseau!; mancher Baum auch von Edvard Munch), Wachstumsstrebungen (Strukturlinien!), Strotzen, Welken; ferner *„organische" Funktionen* im weitesten Sinne (eine Hand dürfte getrost sechs Finger haben, aber sie muß vor allem greifen können; ein Hammer muß zerschmettern, eine Konsole stützen können) etc.; nicht aber etwa Duft; oder Reproduktions- und Regenerationsfähigkeit etc. — Überflüssig fast, hinzuzufügen, daß die Deutlichkeit (Ablesbarkeit) des *Raumes,* in dem das „natur-möglich", „geschöpfhaft" Dargestellte sich zeigt, von größter Wichtigkeit für die Qualität „Wahrheit" ist. (Die Surrealisten freilich, denen es um andere Werte geht, verzichten nicht selten auf die Eindeutigkeit der Raumdarstellung: oft verwenden sie die verschiedenen raumdarstellenden Mittel der Perspektiven beim Aufbau des Bildes ganz bewußt in widerspruchsvoller Weise — dergestalt, daß ein *irrationaler* Kunstraum entsteht, in welchem die Dinge — einerlei wie sie sonst auch dargestellt werden — notgedrungen Gleichfalls irrationalen Charakter annehmen.) —

Ich habe versucht, die Haupteigenschaften eines Meisterwerkes zu umreißen; zu sagen: *wie* man sich als Schaffender der Meisterschaft nähern könne, wäre Gegenstand eines anderen Kapitels, das mit den Möglichkeiten der Wahl und Ordnung des „Motives" (in umfassendster Bedeutung) beginnen könnte, und am Ende die Problematik des ureigen Persönlichen anrühren müßte. Einige der Fragen sollen in den folgenden Sonderartikeln behandelt werden.

## ÜBER DAS SUJET

*Paris, Winter 1927—28.*

Ein gutes Sujet im strengen Sinne muß eine Reihe bestimmter Eigenschaften haben:

I. Es muß sich eignen
zur Demonstration ästhetischer Werte;
zur Sichtbarmachung des innerlich Wahren;
zur Äußerung von Persönlichkeit.

Eine Bemerkung zum letzten: Die Übernahme fertiger Kunstformen in neue Werke ist im allgemeinen bedenklich. Ist der Schöpfer des neuen Werkes dem des alten nicht in hohem Maße kongenial, so ergeben sich Widersprüche. Ein kurioses Beispiel: Wie absurd würde es wirken, wenn ein holländischer Maler des 17. Jahrhunderts ein Stilleben geschaffen hätte, auf dem unter anderen Dingen in aller Treue eine große altchinesische Pinselzeichnung abgebildet wäre! Also: Die zur Persönlichkeitsäußerung geeigneten Objekte wird der Künstler wohl in der Natur selber finden; werden aber fertige Kunstformen übernommen, so sollten es entweder nur solche sein, die — wie eine zweite Natur — formale Allgemeinäußerung (nicht Individualäußerung) sind (einfache Schalen und Krüge entsprächen dieser Forderung), oder aber es sollten Formen sein, die ihrem Neuschöpfer in so hohem Grade gemäß sind, daß er sie beim Überarbeiten seinen übrigen Formen auf natürlich-innerliche Weise einfügen kann.

II. Ein gutes Sujet muß einfach sein.

Es darf nicht durch *formale* Überfülle unübersichtlich, verwirrend, schwer erfaßbar sein (wie manche Riesenstilleben von Monet, Krauskopf, Rudolf Levy). Gleichzeitig kann ja immer nur eine geringe Anzahl verschiedener Inhalte bewußt sein. Man nennt diese psychologische Tatsache „Enge des Bewußtseins". „Experimentelle Bestimmungen ergaben für den Umfang des Bewußtseins einen Wert von 6 bis 40 einfachen Eindrücken, je nach Zusammensetzung und Gliederung der zum Maße dienenden komplexen Gesamtvorstellung" (Schmidt-Jena). Hier ist angedeutet, daß durch gute Zusammensetzung und Gliederung auch ein etwas vielfältigeres Sujet möglich wird. Zentralisation in der Anordnung! Gliederung des Ganzen durch mannigfaltige Mittel! Rembrandt taucht z. B. ganze Bildpartien in Licht, andere in Schatten. Trotzdem! Ein Sujet kann kaum zu einfach, leicht aber zu vielfältig sein.



POLIKLET, DER SPEERTRÄGER

Ein Sujet darf auch nicht durch zu weiten *Inhalt* die Grenzen der „Schau" überschreiten, und so erst mittelbar verständlich, erzählend, Bild-episch, kurz „literarisch" werden (wie die „große Historie" oder das „Genre"). Adolf von Hildebrand schrieb 1909 in seinem Aufsatz über Hans v. Marées: „. . . Wir sehen, wie Marées dabei auf die primitivsten Naturgegenstände zurückgreift: der menschliche Körper, das Pferd, der Baum, der Boden, das Wasser, der Himmel sind fast durchgängig die einzige Gegenstandswelt, mit der er seine Bilder aufbaut. . . . Nichts von erborgter Poesie, nichts von Assoziation und Erzählung."

In gewissen Grenzen ist jedoch ein Ideengehalt im Sujet durchaus erlaubt. Einfache Dinge in einfachen Beziehungen geben sehr gute Sujets: Man denke an den „Speerträger" des Polyklet, oder den „Schreiber" in der ägyptischen Abteilung des Louvre!

Damit kommen wir zu Punkt III.

III. Ein gutes Sujet muß eindeutig und allgemeinverständlich sein. Es darf nicht doppeldeutig sein in dem, was es ist und tut; es sollte nicht zur Assoziation wesensfremder Vorstellungen verleiten. Welch Mißgriff von Bourdelle, für seinen „Bogenschießenden Herkules" (Musée du Luxembourg) einen Lastträger und Grotesktänzer als Modell zu wählen! Wahrhaftig — der Held hat durch seine muskelüberpackten, gekrümmt-gespreizten Beine verwirrende Ähnlichkeit mit einem springenden Frosch.

Das Sujet sollte auch in seiner Verständlichkeit nicht zu sehr abhängen von den Begriffen einer begrenzten Epoche, einer begrenzten Weltgegend, einer begrenzten menschlichen Gemeinschaft; es darf also — im weitesten Sinne — nicht „modisch" sein. Wie gut ist das „Modische im engeren Sinne" unterdrückt in Marées letztem Selbstbildnis (München, Neue Staatsgalerie); in Rembrandts „Selbstbildnis in hohem Alter" (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Carstanjen-Stiftung); in archaischen griechischen Statuen mit ihren äußerst einfachen, gerade herunterfallenden, natürlichen Falten!

IV. Ein gutes Sujet muß räumlich und zeitlich wohlbegrenzt sein.

Zuerst zum *Räumlichen:* Ein Werk der Malerei ist ein relativ geschlossenes System, ein kleiner Kosmos, abgeschlossen in gewählter Fläche. Also müssen sich alle seine Teile — zumindest alle wesentlichen — aus dem Ganzen erklären und im Ganzen enthalten sein: Kein wesentlicher Bildteil, dessen Erklärung oder Motivierung, dessen Anfang oder Ende außerhalb des Rahmens liegen dürfte! Zwei Gegenbeispiele aus dem Pariser Herbstsalon 1927: Eine Landschaft, in die von oben und von der Seite her Zweige hineinragten, ohne daß ein Baum zu sehen gewesen wäre. Ein Mädchenakt, dessen Kopf vom Rahmen bis zur Nasenwurzel abgeschnitten war. Natürlicherweise wird der Rahmen des Bildes immer etwas abschneiden, nur sollten es eben keine wesentlichen Teile des Bildes sein, die er beschneidet: Der Himmel — der Erdboden — andere Hintergründe und Untergründe sind nicht ganz auf die Bildfläche zu bringen, aber man kann diese Gründe den Hauptteilen des Bildsujets so unterordnen, daß ihre Beschneidung nicht störend wirkt; überdies kann man *artistisch* abschließen, was *motivisch* nicht abzuschließen ist: Die Japaner pflegten auf ihren Holzschnitten den motivisch unbegrenzten Himmel artistisch zu begrenzen, indem sie ihn nach den Seiten, ganz besonders aber nach oben hin sehr viel dunkler werden ließen. Eine andere Möglichkeit: Ein Bildhimmel könnte sich aus Wolkengebäuden zusammensetzen, die ganz und unbeschnitten im Rahmen enthalten wären. — Noch eine Selbstverständlichkeit, die sich schon aus der Forderung der Eindeutigkeit (Punkt III) ergibt: Auch unwesentlichere Teile des Bildsujets sollten weder vom Rahmen noch von anderen Bildteilen dergestalt beschnitten werden, daß sie ihren Charakter verlören oder gar ganz unverständlich würden. Es gehörte zu den von Pidoll überlieferten Prinzipien des reifen Marées: von den Bäumen, welche die Hauptfiguren seiner Bilder begleiteten, wenigstens die untersten Zweigansätze sichtbar zu machen, um die sehr geraden, glatten Stämme in der Vorstellung des Betrachters wirklich Bäume sein zu lassen — nicht Pfähle oder Fahnenstangen.

Nun zum *Zeitlichen:*

Die Malerei zeigt (im Gegensatze zur Literatur und Musik) das ganze Kunstwerk auf einmal, nicht Stück für Stück, in zeitlicher Entwickelung. Wenn also dem Betrachter der peinliche Anblick eines fortwährenden Widerspruches in sich, einer „unbewegten Bewegung" erspart werden soll, so muß das Sujet ein zeitlich abgeschlossenes, ein ruhendes sein, darf kein bewegtes (und dann notwendigerweise in nur einem Entwickelungspunkte dargestelltes) Sujet sein, wie etwa ein springendes Pferd oder ein lachender Kopf. Der „Hokkende Wolfshund" in der ägyptischen Abteilung des



HENRI ROUSSEAU, SCHLANGENBESCHWÖRERIN

Louvre ist als Sujet hingegen sehr gut — ebenso wie beispielsweise ein Kopf mit ruhigem Ausdruck.
Die Meister, welche in ihren Bildern nicht auf den Reiz der Bewegtheit verzichten wollten, setzten sich mit der Forderung der Unbewegtheit des Sujets auf verschiedene Weise auseinander. Die einen stellten ein bewegtes Sujet in einer Phase dar, in der es sich der Betrachter sehr wohl als im Augenblicke ruhend vorstellen kann. Degas' „Danseuse saluant" im Musée du Louvre, und der ruhig himmelwärts schwebende Christus in Bellinis „Auferstehung" im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin veranschaulichen diese Art der Lösung des Problems. Andere Meister gaben einem lebhaft bewegten Sujet durch artistische Mittel einen so hohen Grad von Ruhe, daß der Betrachter kaum zu dem Bewußtsein gelangt, sich einem bewegten Sujet gegenüber zu befinden. Zu Werken dieser Art gehört das Schlachtenbild des Piero della Francesca in San Francesco zu Arezzo, das den Sieg Konstantins darstellt — ein Muster ruhevoller Ausgewogenheit; gehört auch die Darstellung eines Wettlaufes auf einer panathenäischen Preisvase im Alten Museum zu Berlin —

eine Darstellung, bei der eine Gruppe von Jünglingen, die in gleichförmiger Bewegung hintereinander laufen, den Eindruck eines ruhevollen Ornamentes macht. Wieder andere Meister wählten den entgegengesetzten Weg zu dem Ende, den Reiz der Bewegung in ihren Bildern wirken zu lassen: sie erfüllten zwar die Forderung der Unbewegtheit des Sujets, gaben aber den Formen der ruhenden Dinge eine um so leidenschaftlichere *artistische* Bewegtheit. Ein gutes Beispiel bilden die schlafenden Jünger auf Grecos Werke „Christus am Ölberg" in der Sammlung Baron André, Herzog de Csete, Budapest; ein anderes anschauliches Beispiel gibt uns Van Goghs Stilleben mit den Schwertlilien im Rijksmuseum zu Amsterdam.

## ÜBER DIE BESTIMMTHEIT DES VORTRAGES IN DER MALEREI

*Sils-Maria, Sommer 1927; Paris, Anfang 1928.*

Hier sind die Fakta, welche die Bestimmtheit des Vortrages in der Malerei ausmachen:

I. *Bestimmtheit, Entschlossenheit der Handschrift* (soweit Handschrift vorhanden ist). Unter „Handschrift" im Werke der bildenden Kunst verstehe ich die Gesamtheit der Spuren, die die einzelnen Bewegungen („Züge") der bildenden Hand im verwendeten Material zurückgelassen haben. Am fertigen Werke ist „Handschrift" oft nicht mehr zu sehen: Die Pinselzüge verschwinden, wenn sie ineinander vertrieben werden; die Führung des Meißels ist nicht mehr erkennbar, wenn die Oberfläche der Plastik poliert wurde; etc. etc. — Der *Wert* einer „Handschrift" für die Gestaltung liegt im Grade ihrer Bestimmtheit, ihrer Zufallslosigkeit, in dem Grade, zu dem sich bestimmte Absicht und Beherrschung der Mittel zur Verwirklichung der Absicht in ihr demonstrieren. (Hoher Grad bei Mu-chi und anderen asiatischen Pinselzeichnern; mittlerer Grad etwa bei Van Gogh; sehr geringer Grad beim Zeichner Slevogt). — „Handschrift" bietet — nebenbei bemerkt — sehr große Möglichkeiten zur Persönlichkeitsäußerung.

II. *Betonte Geschlossenheit* der inhaltlichen (motivischen) und der formalen (artistischen) Einheiten eines Bildganzen

1. durch Vereinfachung der Form; Vereinfachung, Vereinheitlichung der Farbe (eine trotz aller Variationen durchgängig erkennbare Lokalfarbe jedes farbig-stofflich homogenen Motivteiles!); Vereinfachung der Licht- und Schattenverhältnisse jeder Einheit,

2. durch Betonung der Begrenzung jeder Einheit

a) durch Kontur (sei es eine direkt gesetzte Kontur, sei es ein stehengelassener Rand Malgrund oder Untermalung),

b) durch Kontraste. (Ein gutes Mittel, die manchmal etwas aufdringliche Konturierung zu vermeiden, die so vielen Erzeugnissen aus der ersten Zeit des Expressionismus ein manieriertes, glasfensterartiges Aussehen gab). Wodurch können nun zwei in sich einheitliche Farbmengen, richtiger: Materialmengen kontrastieren? Vor der Antwort will ich klar aussprechen, daß an dieser Stelle nur von den möglichen *Material*-Kontrasten gehandelt werden soll, nicht aber von den *Motiv*-Kontrasten (also nicht vom Kontraste schmaler und breiter Erscheinungen, spitzer und runder Erscheinungen, großer und kleiner Stücke, gleicher Stücke in verschiedenen Lagen etc. etc.). Das wäre ein Kapitel für sich, dessen Grenzen gegen das über die Material-Kontraste allerdings nicht scharf zu ziehen wären. Wodurch also können verschiedene Materialmengen von einander abstechen: Durch ihren speziellen Materialcharakter (stehengelassener Malgrund unterscheidet sich deutlich von gleichfarbiger Öl- oder Temperafarbe, von gleichfarbigem aufgeklebtem Papier oder aufgelegtem Glase); weiter: durch ihren speziellen Farbcharakter („grün", „violett", „orange" etc.); durch ihre farbperspektivischen Qualitäten, ihren scheinbaren Abstand vom Betrachter also. Andere mögliche Kontraste: Die verschiedenen Materialmengen können sein: hell oder dunkel im Tonwert; prima gemischt (d. h. tatsächlich gemischt, auf der Palette gemischt) oder durch Schichten-lasieren gemischt (d. h. durchscheinend übereinandergelegt, also nur für das Auge gemischt); näherungsweise spektralrein (wie z. B. alle Farben des Ostwald-Aquarellfarbenkastens, welche nicht mit der Schwarz-Weiß-Grau-Braun-Skala gemischt sind), näherungsweise spektralrein also (d. h. ungemischt im weitesten Sinne) oder unrein, gebrochen, getrübt (d. h. — im weitesten Sinne — irgendwie gemischt, besonders mit Braun, mit Schwarz, Grau oder auch mit Weiß. Alle ungefirnisten Tempera- und Leimfarben z. B. haben den Anschein, als wären sie mit Weiß gemischt); kalt oder warm; dünn oder pastos; glatt (durch Spachtelauftrag oder flüssige Malweise) oder rauh (durch Borstenpinselauftrag oder Beimengung von Sand, Gips etc.); trocken (stumpf) oder feucht (glitzernd) — etwa



FRANCISCO GOYA, DIE WASSERTRÄGERIN





ANDRÉ DÉRAIN, DAS SCHACHBRETT



OTTO DIX, BILDNIS MAX SCHELER

durch Firnis. Noch zwei mögliche Kontraste: Der erste: Opak-Reflexion (das Licht wird nur von der Oberfläche, der obersten Schicht zurückgeworfen) und Transparent-Reflexion (das Licht dringt zum Teil auch tiefer ein und wird von einer ganzen Gruppe von Schichten — physikalisch: dem „Reflexionsbereich" — zurückgeworfen); der zweite: der Kontrast durch verschiedengerichtete Auftragsstruktur (besonders: Pinselstrich-Struktur). Noch eine Eigenschaft, die eine wichtige Rolle spielt und in deren Hier-Vorhandensein, Dort-Nichtvorhandensein ein großer Kontrast liegt: ich meine die Leuchtkraft (physikalisch: „Lichtintensität"). Da es helles und dunkles Leuchten gibt (man spricht auch von „dunkler Farbenglut"), ist ein besonders heller Tonwert der Farbe selber nicht Bedingung des Leuchtens an sich. Die Leuchtkraft ist für den Maler (nicht für den Physiker) vielmehr eine Kombination von näherungsweiser Spektralreinheit und von Translucidität, das ist: von Transparenz mit heller Unterschicht. Es gibt besonders transparente Farben, sogenannte Lasurfarben: Indanthrengelb, Kobaltgelb, Indischgelb, Krapplack, Asphalt, Ultramarinblau, Pariserblau, Indanthrenblau, Chromoxyd feurig, Grünspan, violetter Lack. Die Leuchtkraft ist um so größer, je reiner die Farben sind, je transparenter sie sind, und je heller die Unterschicht ist. Nicht etwa „je mehr die Unterschicht sichtbar ist", denn ist sie selber gar zu sichtbar, d. h. ist die Lasurschicht zu dünn, die Pigmentkonzentration in der Lasurschicht zu gering, so tritt für das Auge die Erscheinung der Mischung von Lasur- und Unterschicht-Farbe ein, eine näherungsweise Spektralreinheit also, die ja Bedingung der Leuchtkraft ist, wäre ausgeschlossen. Bei der betrachteten Leuchtkraft handelt es sich, wie gesagt, nicht um jene der Physik, deren Grad objektiv photometrisch bestimmbar ist, sondern es handelt sich um die physisch-psychische Wirkung bestimmter Materialkombinationen. Eine allgemein gültige Gradmessung dieser Leuchtkraft ist wegen

CARL HOFER, STILLEBEN

der subjektiven Komponente, die in den verschiedenen Betrachtern liegt, nicht möglich. Ich begnügte mich also, anzugeben, was allgemein irgendwie mehr oder weniger als „leuchtend“ empfunden wird.

Ungewöhnliche Fälle von Leuchtkraft in der Malerei (die sich übrigens der Leuchtkraft im physikalischen Sinne nähern):

1. Leuchtkraft durch Verwendung von transparentem Material mit dahinter wirksamen Lichtquellen (in der Glasmalerei seit langem bekannt; neuerdings von Wilhelm Ostwald auch für andere Techniken vorgeschlagen).

2. Leuchtkraft durch Verwendung von nicht „chaotisch“-reflektierendem, sondern geordnet-reflektierendem Material (Flittergold und dergl.), das also nicht viel Intensität des aufgestrahlten Lichtes absorbiert, sondern fast alle — einem Spiegel gleich — zurückwirft. Segantini mengte seinen Farben oft Goldstaub bei. Durch die Lasurschichten des Erisapfels auf dem Parisurteil von Marées (Berlin, National-Galerie) schimmert eine goldene Untermalung!

Zum Schlusse will ich noch eine interessante Kontrasterscheinung der Praxis erwähnen, wenn sie sich auch nicht in unser Schema einfügen läßt, da sie sich nicht auf Materialmengen bezieht, die „in sich einheitlich“ sind: Die Kontrasterscheinungen von „uni“ und „changeant“ — populär ausgedrückt. Die Kontrasterscheinung also von einer in sich tatsächlich einheitlichen Materialmenge, und einer in sich nur scheinbar einheitlichen (nur im Gesamteindrucke einheitlichen) Materialmenge, die in Wahrheit in sich vielfältig verschieden ist, die zu vibrieren scheint, die opalisiert, zahllose kleine Unterschiede des Tonwertes, des Farbcharakters oder anderer Eigenschaften zeigt.



MINIATUR AUS EINEM MANUSKRIPT DES 11. JH. IN SIGMARINGEN



PETER FLÖTNER BATHSEBA

# UMKEHR IN DER BAUKUNST

*Man muß ohne Gesetz sein, um das neue Gesetz anhören zu können.* *André Gide*

Während die Diskussion über die moderne Malerei weitergeht, ist es um den Begriff und die Berechtigung einer ebenso modernen Baukunst merkwürdig still geworden. Dabei sollte man meinen, daß Bauen heute wichtiger ist als Malen. Wenn millionenfach die vier Wände fehlen, müssen diese zuerst errichtet werden, bevor man sie mit Malereien schmückt. Angesichts der gigantischen Aufgabe eines Wiederaufbaus ganzer Städte werden selbstverständlich die verschiedensten Meinungen vorgetragen. Was soll erhalten, was von Grund auf erneuert werden? Was soll der privaten Initiative überlassen bleiben und wo hat behördliche Planung einzusetzen? Man kann Hochhäuser bauen oder Serienhäuser, Stockwerkwohnungen oder Einfamilienhäuser. Dazu kommen städtebauliche und Verkehrsfragen, die wichtigste Frage des Baumaterials, der praktischen und hygienischen Wohneinrichtung. Das sind alles dringend wichtige Probleme, die unbedingt und an erster Stelle gelöst werden müssen, dagegen die Frage der Baukunst als solche, als künstlerische Aufgabe, nicht berühren. Und auch wenn der eine die gemütliche Tradition einer Stadt durch traute Spitzweg-Winkel gewahrt wissen möchte, während der andere die europäischen Trümmerfelder als eine hohe Mahnung versteht, einen neuen Lebenswillen durch einen neuen Bauwillen zu bekunden, so wird wiederum über die Gestalt dieser Baukunst kaum etwas ausgesagt.

Inzwischen ist hier schon angedeutet, warum bei den häufigen Gesprächen und Rundfragen das eigentliche Formproblem der Baukunst so entschieden zurücktritt, denn wer kaum ein Hemd hat, überlegt nicht, nach welcher Mode er sich kleiden soll. Ein Blick auf die historische Vergangenheit zeigt, daß die Baukunst zwar immer einem bestimmten praktischen Zweck genügte, als künstlerische Gestaltung aber den Zweckgedanken transzendierte und damit einen reinen Luxus darstellte, der nur von einem wohlhabenden kollektiven oder privaten Bauherrn getragen werden konnte. Einen solchen Luxus können wir uns heute nicht mehr leisten. Aber auch wenn wieder größere öffentliche Bauten in Angriff genommen werden können, ist es deutlich, daß eine Erneuerung historischer Stilbauten vom Neuklassizismus bis zum Neubarock nicht mehr in Frage kommt. Diese selbstverständlichen Beobachtungen führen aber zu einer höchst merkwürdigen Feststellung: Schon allein die Not der Gegenwart zwingt uns in der Baukunst zur äußersten Formbeschränkung und damit zu einer rein sachlichen Baugesinnung, die schon vor dem ersten Weltkrieg, als die Welt noch frei von Not schien, von namhaften Architekten als unerläßliche Voraussetzung für eine neue Baukunst in Wort und Tat vertreten wurde. Kurz, wir sind, ob gerne oder nicht, zu jener rationalen Baugesinnung gezwungen, die als „Neue Sachlichkeit“ einst zu den meist umstrittenen modernen Kunstproblemen gehörte. Es scheint demnach, daß in diesem Fall die freie Entscheidung dem äußeren Zwang beträchtlich vorangeeilt ist. Das ist wichtig, denn soll es jetzt gelingen, aus der Not eine Tugend zu machen und aus einer trostlosen Zwangslage zum Zustand beglückender, schöpferischer Freiheit fortzuschreiten, so müßte die längst bestehende und mit Leidenschaft propagierte neue Sachlichkeit in der Baukunst den Weg zeigen können.

Ohne einen geschichtlichen Rückblick ist es nicht möglich zu verstehen, wie Baukünstler von hohem Rang sich schon in einer Zeit friedlich bürgerlichen Wohlstandes für eine radikale Versachlichung des Baugedankens einsetzen konnten. So relativ unser Begriff geistigen Blühens und Vergehens sein mag, kann doch in Bezug auf die Baukunst kaum bezweifelt werden, daß sie im hohen Mittelalter einen absoluten Höhepunkt erreichte, und daß nach dem Tempelbau des Hellenentums namentlich die gotische Kathedrale die bauende Energie des abendländischen Menschen in ihrer höchsten Macht und Eigenart verkörperte. Das ist keine bloß gefühlsmäßige Bestimmung, denn sie stützt sich auf die Tatsache, daß die mittelalterliche Kathedrale eine künstlerische Totalität war, die durch die Bauhütte die weit verstreuten Kräfte der Handwerker und Künstler in sich sammelte, an ihrem mütterlichen Körper die bildenden Künste ernährte und erzog, um über sich selbst hinaus auch die schmückende Ausgestaltung der profanen Bürgerbauten, des häuslichen Mobiliars bis zum kerbschnittverzierten Mangelbrett der Bauernstube zu bestimmen. Es braucht hier nicht verfolgt zu werden, wie selbstherrlich die gotische Baukunst über den Zweckgedanken hinausgriff, wie technische Vervollkommnung nur dem irrationalen Wesenszug dieser Gotik zu dienen hatte; wie von dieser irrationalen Kernsubstanz aus die nahe Verbindung mit der mittelalterlichen Minne und Mystik verständlich wird. Dagegen ist daran zu erinnern, daß mit der Wende zur Neuzeit nicht nur die Kirche ihre absolute kulturschöpferische Macht im Geistesleben, sondern auch die Kathedrale ihre zentraldominierende Stellung im Kunstleben verliert. Der gleiche zentrifugale Kräftestrom, der sich aus der Kirche in die Welt ergießt — um sich zuletzt in ihr zu verlieren — zeigt sich in der Baukunst als ein Prozeß der Säkularisierung, Rationalisierung und Humanisierung, dem die zentralbildende Kraft der Kathedrale zum Opfer fällt. Das heißt, daß die Bildkünste sich aus dem ganzheitlichen Zusammenhang mit der kirchlichen Architektur loslösen, um von da an ein freies Dasein zu führen. Aber es heißt auch, daß die Baukunst sich selber gleichsam „zur Vernunft bringt", indem sie sich wiederum auf die elementaren, konstruktiv-logischen Grundgedanken des Bauens besinnt, und damit einem künstlerisch idealisierten Rationalismus huldigt, der einen Anschluß an die entfernt wesensverwandte Baukunst der Antike gestattete. Nach dieser Renaissance der Antike hat die abendländische Baukunst im Barockzeitalter ihren rationalistischen Grundzug wiederum entschieden verleugnet und vor allem im italienischen und süddeutschen Sakralbau kann die Erneuerung bestimmter Formgedanken des gotischen Irrationalismus nachgewiesen werden. Aber gleichzeitig und gegenüber dem erregt emotionalen katholischen Kirchenbarock bekennt sich namentlich Frankreich zum Ideal klarer, ordnender Vernunft in der Baukunst und vertritt damit einen Klassizismus, den wir, nach den großen Renaissancebauten Albertis, Bramantes und Palladios und vor dem Klassizimus der Aufklärung, des französischen Empire und der deutschen Romantik, als eine chronische Erscheinung in der Baugeschichte unserer Neuzeit bezeichnen können.

Um die eigenartige Situation im frühen 19. Jahrhundert zu verstehen, muß die zu wenig bekannte Tatsache betont werden, daß die Baukunst trotz ihrer Benennung als Architektur oder Urfügung keineswegs den Anfang des Kultur- und Kunstablaufs bezeichnet. Sie entspricht vielmehr immer einer fortgeschrittenen Stufe der Kulturentwicklung, in der der Geist sich frei und selbstbewußt der natürlichen Umwelt entgegensetzt, sich selber unter Dach und Fach bringt, indem er seinen eigenen, vom umringenden Chaos völlig verschiedenen und geschiedenen Kosmos verwirklicht. Nur eine grenzenlos oberflächliche Geschichtsauffassung, die immer noch die sogen. Vorzeitstufen der menschlichen Kultur ignoriert, kann übersehen, daß sowohl der Griechentempel wie der abendländische Kirchenbau des Frühmittelalters das Kennzeichen einer epochalen geistigen Einstülpung sind, die sich freilich auch später innerhalb der anschließenden Stufen geistiger „Entmittung" mit geringerer Mächtigkeit wiederholen kann. Es ist, so dürfen wir sagen, immer die fortgeschrittene zweite Stufe zentralgeistiger Besinnung und Befreiung, die sich im Durchbruch eines starken Bauwillens, vielfach auch eines neuen Bautypus, offenbart. Unter diesem Gesichtspunkt ist die hohe Würde der mittelalterlichen Kathedralkunst nach den Jahrtausenden unserer bäuerlichen Vorzeit zu verstehen, aber auch die unvergleichliche Größe der gotischen Baukunst nach der Romanik des frühen Mittelalters und noch einmal die schöpferische Bauleidenschaft der Barockzeit nach der Renaissance. Erst hier erkennen wir, wie unaufhaltsam und über die barockgeistige Gegenströmung hinweg der nach dem Mittelalter einsetzende Prozeß geistiger Entmittung sich vollzog: obwohl die Romantik namentlich in Deutschland als eine eminent schöpferische Geistesstufe anzusprechen ist, besaß sie zwar eine tiefe Sehnsucht zum Bauen, jedoch nicht mehr die Kraft, sich ein eigenes geistiges Gehäuse zu schaffen. Über die neidvolle Bewunderung, die wir heute, nach noch größerer Verarmung, den Bauten der Romantik zollen, dürfen wir nicht übersehen, daß von einer selbständigen Formkraft, die sich auch nur entfernt mit den großen historischen Stilepochen messen könnte, keine Rede mehr war. Wie der Einsiedlerkrebs seinen weichen Hinterleib in eine fremde Muschel verstecken muß, so mußte die Romantik nach einer fremden Schale, nach einer antikisierenden Fassade greifen, um dahinter ihre schwache Seite, ihre unglückliche Liebe zur Baukunst und die Ermangelung eines eigenen Heimes zu verbergen. Und wie das Krebstier hat dann das neue bürgerliche Zeitalter bei fortschreitendem Wachstum wiederholt in eine andere entliehene Schale umziehen müssen. Daher die seltsame aber keineswegs zufallsbedingte Rekapitulation historischer Baustile im 19. Jahrhundert: der in Deutschland nach Hellas, in Frankreich nach Rom ausgerichteten Neuantike folgten eine Neuromantik und eine Neugotik, dann, nach erneuter Rationalisierung des abendländischen Geistes, eine Neurenaissance und ein Neubarock. Das war wenigstens die allgemeine Tendenz, die sich trotz des zunehmenden Stilwirrwarrs beobachten läßt und die am Ende des Jahrhunderts zwangsläufig die bange Frage heraufbeschwor, ob wir mit dem Übergang vom Neubarock des fin de siècle zu einem Neuklassizismus tatsächlich den geschichtlich vorgezeichneten und bereits ausgetretenen Weg zum drittenmal begehen sollten.

Es ist nicht möglich, in dieser kurzen Skizze auf die vielen Antworten einzugehen, die das frühe 20. Jahrhundert auf diese Frage erteilt hat, aber in der Hauptsache lassen sich doch drei Strömungen unterscheiden. So hat es eine breite Gruppe von Architekten gegeben, die am reinsten die letzte, kurze Scheinblüte des bürgerlichen Zeitalters repräsentierten, aber bewußt aus dem historisierenden Zwangszirkel auszubrechen suchten, indem sie, traditionsfreundlich aber nicht eklektisch, ihre persönliche Selbständigkeit betonten

und zeigten, daß man auch ohne Anleihe an die Vergangenheit eindrucksvoll bauen könne. Von einem aus innerer Notwendigkeit gewachsenen, allgemein gültigen Formbekenntnis konnte da keine Rede mehr sein, höchstens wäre zu sagen, daß die entstandenen Bauten trotz ihrer individuellen Vielgestaltigkeit sich gemeinsam durch eine gedrungene Kraft und durch eine stärkere Berücksichtigung des praktischen Zweckes auszeichnen, die aber zum Freibrief wird für eine um so üppigere Schmuckentfaltung in Gestalt des Mosaiks, der Glasmalerei, der Baukeramik und Bauskulptur. Es ist für den heutigen Rückblick die alte bürgerliche Welt des 19. Jahrhunderts, die in ihrer letzten, euphorischen Stufe und nach Befreiung von den historischen Stilvorschriften sich bis zur Ausgelassenheit gebärdet und ihre bunten, herbstlichen Blüten treibt.

Interessanter ist eine zweite Strömung in der Baukunst nach 1900, weil sie die oben erhobene Frage, ob nach dem Durchexerzieren der historischen Stilgattungen wieder einmal ein Neuklassizismus an der Reihe sei, zuerst zögernd, dann plötzlich mit dröhnendem Pathos bejahte. Den Auftakt bildete die Innenarchitektur und Möbelkunst, die zwar keinen eigentlichen Stil, aber doch eine Formübereinstimmung erkennen ließen mit deutlichem Anklang an die nachbarocken klassizistischen Stilgattungen. Die Freude am Biedermeier war allgemein, man tastete aber auch zurück zum Empire und Zopf oder ging weiter und bevorzugte die freiere und sinnlichere Formfülle der späten Schinkelzeit seit 1830. Ähnliches war in der Baukunst möglich, und so hat man in Joseph Hoffmanns Bauten (Haus in Hietzing) Verwandtschaft mit dem Wiener Klassizismus Franz Zauners (1746—1822) gefunden. In all diesen Fällen handelt es sich nicht um eigentliche Stilnachahmung, sondern um ein neues, gemäßigt rationales Formgefühl, das in Reaktion auf den Neubarock die verwandtschaftliche Beziehung zu den Baustilen seit der Aufklärung bedingt. Um so überraschender ist das Ergebnis: trotz Befreiung vom Historismus des 19. Jahrhunderts wird die Wiederholung des historischen Stilablaufs noch über die Nachahmung des Barock fortgesetzt! So wird uns deutlich, daß es nur eines Machtwortes bedurfte, um — wie einst das Empire — den Klassizismus zu einer offiziellen Staatskunst zu proklamieren. Das ist bekanntlich im Hitlerdeutschland, und wie wenig bekannt zumindest auch vorübergehend in Sowjetrußland geschehen. Eine Deutung des deutschen Neuklassizismus aus dem Geist des Nationalsozialismus — und vor allem auch umgekehrt! — kommt hier nicht in Frage, aber wie verblüffend ähnlich die Lage um 1933 und um 1800 war, zeigt wieder gerade die Baukunst, und zwar eine Bauepisode während der französischen Revolution vor dem Durchbruch des napoleonischen Empire. Denn nach dem gemäßigten Klassizismus vorwiegend in der Möbelkunst und Innendekoration des Louis-Seize und vor der Herrschaft des Empire hat es in Frankreich eine von Claude Nicolas Ledoux und seiner Schule propagierte Baukunst gegeben, die auf die Ablehnung jeder harmonischen Gliederung zugunsten der bloßen Zweckbestimmung, auf die Beseitigung jeder dekorativen Bereicherung und auf die Erhebung des konstruktiven Gedankens zum allein maßgebenden Gestaltungsprinzip zielte (Durand um 1800). Wie man sieht, entspricht dieser jakobinische Rationalismus und Utilitarismus in der Baukunst völlig jener neuen Bausachlichkeit, die durch den Hitlerklassizismus verdrängt werden sollte

Aber es gibt Unterschiede. Während es sich bei der revolutionären französischen Baukunst um 1800 hauptsächlich um theoretische Erörterungen handelt, die sofort von den Baumeistern und Dekorateuren Napoleons beiseitegeschoben werden konnten, löst die neue Baugesinnung seit 1900 eine mächtige, von den führenden Architekten sämtlicher Völker getragene Bewegung aus, die auch in der Kunstpolitik des „Dritten Reiches" nicht mehr ignoriert werden konnte, mochte sie auch daneben den Klassizismus als Idealstil für die großen Monumentalbauten dekretieren. Ein weiterer Unterschied ist, daß die puritanische Baukunst der Jakobiner vor allem dem politischen Ressentiment gegen das ancien régime entsprang, die neusachliche Baukunst dagegen breit und fest in einer modernen Industrie wurzelt, die für ihre riesigen, völlig neuen Bauaufgaben ein Heer von Architekten brauchte, sie zur Beschränkung auf den praktischen Zweck zwang und zur Verwendung von und zum Denken in neuen Baumaterialien, die — trotz des Eiffelturmes und der verschiedenen Glaspaläste — in der Geschichte der eigentlichen Baukunst nie eine Rolle gespielt hatten. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, daß für so viele moderne Architekten die Errichtung von Werkhallen, Warenhäusern, Großgaragen, Kornsilos, Brücken, Talsperren usw. bedeutsame architektonische Aufgabe wurde. Das gilt für den Amerikaner Frank Lloyd Wright, für die Franzosen Tony Garnier und Auguste Perret, für die Holländer Berlage, de Bazel, Dudok, van Heukelon, für die Deutschen Paul Bonatz, Peter Behrens, Erich Mendelsohn, Walter Gropius, Hans Poelzig, die Brüder Taut, um nur diese Namen anzuführen. Bedenken wir dazu, wie unlösbar die Rekapitulation historischer Baustile im 19. Jahrhundert mit der Blüte einer bürgerlichen Welt verknüpft war, die ihre schon sehr problematische, wenn auch selten schon als Problem empfundene geistige Lage hinter einer fremden Maske verbarg, so wird es angesichts der inzwischen eingetretenen geistigen und materiellen Existenzkrise der gesamten Menschheit höchst unwahrscheinlich, daß wir uns erneut eine solche unschöpferische Spielerei leisten werden. Das heißt aber, daß wir heute gezwungen sind, zu einer Frage Stellung zu nehmen, vor der es kein Ausweichen in die historische Vergangenheit mehr gibt. Das ist die Frage nach dem Wie und dem Wohin der neuen Sachlichkeit in der Baukunst.

Denn auch über das Wie besteht nicht immer genügende Klarheit, insbesondere nicht über die Tatsache, daß es zwar keine Baukunst ohne Bautechnik gibt, aber eine reine Bautechnik als solche überhaupt noch nicht zur Kunst, zur Baukunst vorgeschritten ist. Mit der unzweifelhaften „Schönheit" rein technischer Bauten und Konstruktionen hat diese Feststellung nicht das geringste zu tun. Wie die Naturformen — die auch niemals Kunstformen sind — können auch reine Zweckformen wie Kornsilos, Eisenbahnbrücken, Kriegsschiffe, Flugzeuge als sehr schön empfunden werden, d. h. sie können in uns ein starkes Formerlebnis auslösen, ohne aber damit zur Kunst zu gehören, die immer nur zweckenthobene, eigengesetzliche Ausgestaltung eines inneren Formgefühls sein kann. Diese Einsicht ist auch deshalb wichtig, weil aus ihr hervorgeht, daß der moderne Baurationalismus psychisch neutral ist, ideologisch nicht gebunden oder belastet sein kann und daß somit ihre Diffamierung als bolschewistisch oder demokratisch, orientalisch oder westlich, semitisch oder arisch so sinnlos wäre wie bei der Beurteilung von wissenschaftlichen Instrumenten oder Sportgeräten. Bezeichnend ist hier, daß eine ganze Reihe moderner Architekten ausdrücklich auf eine künstlerische Formgebung verzichten. Le Corbusiers Bezeichnung der Wohnung als „Wohnmaschine" hat viel Entrüstung

ausgelöst, aber schon um 1900 meinte Berlage, daß die Baukunst vorläufig des geistigen Impulses entbehren müsse, „bis daß wieder eine Weltidee geboren sein wird". Später betonten holländische Architekten wie Oud, van Loghem, Rietveld, daß man vorläufig die Kunst in Ruhe lassen und den rückwärts blickenden Idealisten überlassen sollte. Ähnlich äußerten sich deutsche Vorkämpfer des neuen, technoiden Bauens wie der Münchner Kunstpädagoge Paul Renner. „Eine sakrale Grundlage der Baukunst haben wir nicht mehr", sagt S. Giedion, „wohl aber eine menschliche und wenn man will soziale. Vielleicht ist das auch ein Weg zu einem Stil." Dieses allgemeine und freimütige Eingeständnis, daß von einem geistigen Primat, von einem allgemein gültigen Formgedanken von einem „Stil" in der jungen Baukunst vorläufig keine Rede sein kann und sein soll, ist wichtig weil es unser Urteil bestätigt: nachdem der abendländische Kulturgeist sein ureigenstes, irrationales Gehäuse in der gotischen Kathedrale erbaut hatte, nachdem die seit der Renaissance sich ständig ablösenden Klassizismen auf das antike Kulturerbe zurückgriffen, und endlich das 19. Jahrhundert nur noch in der Nachahmung historischer Baustile seine geistige Heimatlosigkeit erwies, ist die neue Sachlichkeit in der Baukunst das untrügliche Zeichen, daß wir den Nullpunkt zentrifugalgeistiger Erschöpfung und Entleerung erreicht haben. Und weiter haben wir, wie wohl kaum zu bezweifeln, in dieser seit dem Mittelalter sich vollziehenden Bewegung die Auswirkung historischer Notwendigkeit zu erblicken, so mag es sich heute um einen Endzustand oder auch um einen Durchgangs- und Übergangszustand handeln, jedenfalls aber kann die Hoffnung auf eine neue Baukunst als spontanen Ausdruck einer neuen „Weltidee" nicht gründlicher zerstört werden als dadurch, daß der Architekt glaubt, sich dem unabwendbaren Schicksal entziehen zu können, indem er versucht, auf eigene Verantwortung einen neuen Stil zu schaffen.

In dieser Selbsttäuschung, die immer noch das Erbe eines übersteigerten Individualismus sein mag, in dem ungeduldigen Vorgreifen auf einen Baustil, der vielleicht zu keimen bereit ist, aber nicht vorzeitig gemacht oder dekretiert werden kann, in dem Vortäuschen einer geistigen Wende, die sich in Wirklichkeit noch gar nicht vollzogen hat, liegt die breite Gefahrenzone für die heutige Baukunst, nicht zuletzt auch für die kirchliche. Richtiger, dort lag eine große Gefahr, die sich heute teils durch die hereingebrochene materielle Not, teils infolge einer weit verbreiteten Illusionslosigkeit und Abwendung vom falschen Schein bedeutend verringert hat. Damit sei die Frage: Endzustand oder Übergangsstadium noch einmal erhoben. Kann aus der Technik des Bauens eine echte Kunst des Bauens, aus der neuen Sachlichkeit eine neue Geistigkeit hervorgehen?

Selbstverständlich liegt die Entscheidung nicht beim Architekten, der nur geduldig warten kann, bis eine neue Weltidee da ist, die ihn erfaßt und erfüllt, um durch ihn Form zu gewinnen. Ebensowenig ist es aber fraglich, daß jede historisch-geistige Entwicklung in der Baukunst einen besondern Aspekt zeigt, bestimmte nur dort gültige Probleme und Voraussetzungen mit sich bringt, und daß der Baukünstler — sofern er Künstler ist — den an uns alle ergehenden Aufruf früher und deutlicher vernehmen kann als die vielen, deren ganze Aufmerksamkeit auf die reale Lage des Augenblicks gerichtet sein muß. Wenn heute der bis zum Nihilismus fortgeschrittene Existentialismus die Möglichkeit eines objektiv gültigen geistigen Systems verneint, so hat der Architekt diesen Gedanken schon vor dem ersten Weltkrieg gestaltet, indem er die Möglichkeit eines künstlerischen Stiles, einer allgemein gültigen geistigen Ordnung, in seinen Bauten ablehnte. Und wenn erst heute der Existentialist uns mahnt, wieder von einem geistigen „Nullpunkt" auszugehen, so wissen wir, daß die junge Baukunst diese Nullpunkt-Situation schon erheblich früher veranschaulicht hat. So wenden wir uns zu der Frage, wie im Rahmen und mit den Mitteln der modernen Bausachlichkeit die Wendung zu neuer geistiger Erfüllung möglich sei, wie solche Umkehr sich ankündigen müsse, ja, ob sie vielleicht schon wahrzunehmen sei.

Zur Beantwortung sei die Feststellung eingeschaltet, daß jede geometrische Form zugleich Erlebniswert besitzt und damit als psychische Form empfunden werden kann. Auch im schlichtesten Zweckbau gibt es konstruktiv-logisch bedingte Senkrechten und Waagrechten; jede Senkrechte kann aber als reines Bild, als Sinnbild männlichen Erhebens und Behauptens gegen die Schwerkraft gesehen werden, jede Waagrechte kann den mehr weiblichen Charakter der Ruhe und friedlicher Angleichung an unsere mütterliche Erde symbolisieren. Jeder Konstrukteur zieht mit seinem Zirkel Kreise, und als Rad oder Ring ist der Kreis in jeder Maschine anzutreffen. Mit Kunst hat das nichts zu tun, aber einst, in unserer Vorzeit, war der Übergang vom gradlinigen zum krummlinigen Ornament und zum Kreismuster das rein künstlerische Merkmal einer epochalen seelisch-geistigen „Konzentration" und einer neuen, zentral-geistigen Beziehung zwischen Mensch und Welt. Und für den Gnostiker Proklus wurde der Kreis zum Sinnbild höchster geistiger Ordnung, ja des Emanationssystems, in dem Gott sich in die periphere Welt entäußert und wieder zu sich zurückkehrt. Im Stromnetz unserer elektrischen Bahnen findet man eine höchst bemerkenswerte Form, nämlich den durch eine S-Kurve geteilten Kreis. Höchst bemerkenswert, denn genau die gleiche Form gilt in der chinesischen Philosophie als Zeichen der Verbindung von Yin und Yang, des empfangenden, weiblichen, und des zeugenden, männlichen Prinzips; das gleiche Motiv ist als zwei im Kreisrund zusammengeschlossene Fischblasen im gotischen Maßwerk häufig und auch sonst ist der gleiche Formgedanken der umgekehrt-symmetrischen Entsprechung und Verbindung zweier gegensätzlicher Elemente zu einer höheren Einheit in der Kunstentwicklung wiederholt nachzuweisen. Um näher bei unserem Thema zu bleiben: in der römischen Ingenieurkunst gewann der gewölbte Rundbogen als einfache Lösung einer rein technischen Aufgabe größte Bedeutung; im romanischen Kirchenportal geht die technische Funktion des Rundbogens keineswegs verloren, aber zugleich transzendiert das Halbrund des Türbogens jede praktische Bestimmung, wird zur höchsten Auszeichnung eines gegen die Umwelt abgeschlossenen, rein geistigen Feldes, in dem die göttlichen Personen den ihnen gebührenden Platz besetzen. Es ist deutlich, wohin diese Betrachtungen zielen: nachdem die an den Zweckbauten unseres technischen und industriellen Zeitalters geschulte Baukunst sich einen unerschöpflichen Reichtum an Formen, an technoiden Formen, gesichert hat, wird die ganze Frage, ob es gelingen wird, diese zu einem geistigen Formenschatz umzuprägen, jede konstruktiv bedingte Linie von vornherein auf ihren psychischen Ausdruckswert zu beurteilen und damit zur wahren Kunst- und Stilform zu erhöhen. Daß eine solche Umwertung physischer in psychische Werte möglich sein sollte, kann aber schon heute kaum mehr geleugnet werden. Schon vor etlichen Jahren wurde die denkbar einfache moderne

Kirche in Lourtier (Schweiz, Kant. Wallis) in der Presse als „Garage" abgelehnt, von einem Dichter dagegen als „ein in die Natur hineingestellter Kristall Gottes" verherrlicht. Es mag sein, daß die zentralgeistige Umwertung sich in diesem Fall zunächst nur in einem begeisterten Beobachter vollzog, auf jeden Fall zeigt sie aber die schon vorhandene Bereitschaft, elementare geometrische Formen als reine Form und geistiges Sinnbild zu erleben. Aber wir dürfen weitergehen, denn wer wollte bezweifeln, daß sich in so vielen der zwischen den beiden Kriegen entstandenen Bauten, in den Warenhäusern, Verwaltungsgebäuden, Villen und Siedlungsbauten Bruno Pauls, Fahrenkamps, Mendelsohns, Tauts usw. schon längst die geistige Umkehrung durchsetzt? Wie der Philosoph des Existentialismus es nicht lassen kann, seine Systemlosigkeit zum System zu erheben und in umfangreichen Werken die objektive Wahrheit zu erweisen, daß es keine objektive Wahrheit gibt, so sind unsere besten Architekten längst dabei, aus ihrer Verneinung eines objektiv gültigen Baustils zu einem neuen künstlerischen Formsystem in der Baukunst fortzuschreiten. Nur hat sich der Durchgang durch den geistigen Nullpunkt und die Wendung von der existentiellen Verzweiflung zur gläubigen Bejahung früher und deutlicher in der Baukunst vollzogen, als in der philosophischen Besinnung oder auch in dem Lebensgefühl des Volkes.

Gewiß kann das, was in der modernen Baukunst schon geschah, eine Mahnung sein: nicht zu verzweifeln, aufgeschlossen zu bleiben, an das Wunder geistiger Umkehr zu glauben, aber auch: uns selber nichts vorzumachen, unbestechlich, ehrlich und „sachlich" zu bleiben und lieber getrost den Zustand nihilistischer Resignation zu akzeptieren, als in eine falsche Fiktion — in romantische Spitzwegwinkel — auszuweichen. Dazu kommt eine Beobachtung, die zu weiteren Gedanken anregen mag: die befremdende Wirkung, die manche modernen Bauformen auslösen, beruht wesentlich darauf, daß die aus der Industrie stammenden neuen Baustoffe, wie namentlich Stahl und Eisenbeton, konstruktive und formale Möglichkeiten besitzen, die mit einer seit den Anfängen des Steinbaus geläufigen Vorstellung von bauphysikalischer Gesetzlichkeit und baulicher Ordnung zu brechen scheinen. Der bestürzende Eindruck einer gänzlich in waagrechte, abwechselnd verglaste und gefüllte Streifen aufgelöste Fassade zeigt, wie weit wir uns von der antiken Säule, dem Sinnbild der Baukunst durch die Jahrtausende, entfernt haben. Diese revolutionäre Wandlung in der Bauordnung mag ein Zeichen sein, daß die Menschheit auch bei ihrem verzweifelten Bemühen um eine Neuordnung der äußeren und inneren Welt sich von bestimmten Anschauungen wird befreien müssen, die von jeher als selbstverständlich erscheinen. *Adama van Scheltema*

## AUSSTELLUNG HENRY MOORE IN HAMBURG

Das bildhauerische Werk des Engländers Henry *Moore*, das im Altbau der Kunsthalle vom Hamburger Kunstverein zum ersten Male ausschnitthaft in Deutschland gezeigt wurde, ist seit den Vorstößen der Brancusi, Archipenko, Lipchitz das beunruhigendste Ereignis in der Skulptur des 20. Jahrhunderts, und die Weltgeltung, die es errang, tritt spät in den deutschen Gesichtskreis (siehe Kunstwerk 1948, Heft 8). Der Bergmannssohn aus Castleford/Yorkshire, Jahrgang 1898, unternahm seine ersten, schon höchst eigenwilligen Tastversuche unter dem Eindruck von Bildwerken der großen Negerkunst und Alt-Mexikos und löste sich auf seinem Wege zur absoluten, reinen Plastik mit strengster Konsequenz, ähnlich seinen Vorgängern, völlig aus dem altehrwürdigen thematischen Bereich um die Gestalt von Mensch und Tier.

Die Welt, die er nun fand, ist eine zweite Natur, eine Natur, die gleichsam aus ihren rätselhaften, unserer Elementarwelt nicht unterworfenen Gesetzen Gebilde des Dumpf-Vegetativen entläßt, die uralt, zeitlos, wie von einem anderen Planeten, in unausdenkliche Variationen pflanzlicher menschlicher und tierischer Mischungen sich immer neu gebären. Sie ähneln zuweilen dem Geschlinge mächtiger Wurzeln oder dem Strandgut vorgeschichtlicher oder künftiger Epochen, den Muscheln oder ausgewaschenen Steinen der Weltmeere oder den drohenden Götterbildern und Idolen versunkener totemistischer Kulturen und sind geschwellt von den Säften einer gewaltigen, furchterregenden Lebenskraft. Diese gewiß befremdenden Organismen voll geheimer Dämonie wachsen aber keineswegs nur aus einer unbändigen Fülle der Visionen, sondern sie kommen aus einem ganz puritanischen Arbeitsprozeß, dessen Ziel immer die makellose Reinheit der plastischen Form ist. Moore will die Absolutheit des körperhaften, dreidimensionalen Gebildes, ohne alle „betrügerischen" Reize einer schattierten oder zerfurchten Oberfläche, er will sie geschliffen, von diamantener Härte einer straffen, vitalen Leiblichkeit. Es mag schwer sein, bis in die konsequent gedachte, aber vielleicht doch schon allzu spekulative Umkehrung des plastischen Volumens, bis in die negativen Hohlräume zu folgen oder den Gegensatz von plastischer und linearer Form in den Schnurplastiken nachzuempfinden. Sie bedeuten nur ein Abschreiten der äußersten Grenzen bildhauerischer Bereiche und sind grundsätzlich verwandt anderen Versuchen, Plastik als Ornament im Raum zu gestalten.

Während der letzten zehn Schaffensjahre bemerkt man eine Wendung zur verstärkten Rezeption menschlicher Körpermotive. Die englische Realität grauenhafter Bombennächte dringt auch in diese wirklichkeitsferne bildnerische Welt. Die Zeichnungen Moores von den leichenhaften Reihen der Schläfer in den U-Bahnschächten Londons haben ihn auch in breiteren Kreisen berühmt gemacht, wie seine Freiplastiken in Dartington Hall, im Battersea Park oder in Kirchen. Der geheime Klassizismus drapierter Gewandfiguren, vielleicht mitbedingt durch den Versuch, bei einem öffentlichen Auftrag gemeinverständlich zu sein, überzeugt nicht durchweg.

Um so erregender ist die Wirkung jener Gebilde, die

außerhalb aller sinnlichen Erfahrung, wahre „objets de fascination", den Betrachter einfangen: seltsam ineinander verzahnte Wracks zerborstener Ungeheuer der Technik oder Phantome mit tierähnlichen Köpfen, riesigem Augenloch und welken Frauenbrüsten. Das Bedrohliche ist gemildert durch den Reiz des fremdartigen Materials der Gesteine Englands und exotischer Zonen. Die Askese des Bildners, der sich scheut, durch erprobte Mittel des Sensualismus seine plastische Form zu stören, findet hier ein Äquivalent. Da ist der graugrüne, poröse Sandstein von Hornton, der glatte, zarte, terrakottaähnliche Stein von Corsehill, der rauchfarbene Cumberland-Alabaster neben Gesteinen Armeniens und Afrikas, da sind die Hölzer von Buche und Walnuß und das Spiel ihrer Maserungen und der blanke Buchsbaum, gelb wie Honig. Von einer hohen Empfindsamkeit für Farbe zeugt das reiche Werkstattmaterial der Zeichnungen, die über das Wachstum der Formgedanken hinaus durch das technische Raffinement von gerauhten, gewaschenen, kreidigen und gespritzten Effekten immer aufs neue fesseln. Meist aber sind es Blätter von einer Furchtbarkeit des Unentrinnbaren wie jene erbarmungslosen Parzen oder die vielen Varianten eines Geschlechts von gewaltigen statuarischen Leibern mit winzig kleinen Schildkrötenköpfen, die aus den Bohrlöchern ihrer Augen wie die letzten Menschen mit dem Vogelblick der geängstigten Kreatur Ausschau zu halten scheinen, als erwarteten sie die letzten Katastrophen der Jahrhundertdämmerung.

*Joachim Poley*



HENRY MOORE, PLASTIK



HENRY MOORE, PLASTIK



HEINZ DANIEL, BÜHNENBILD ZU „DIE TROERINNEN“ VON WERFEL

# WAS BEDEUTET DIE MODERNE KUNST

*Zu einer Schrift Hausensteins*

Hausenstein wirft diese Frage in ihrem ganzen Umfange auf und beantwortet sie so, daß wir ihr unsere ganz andere Antwort entgegensetzen müssen. Aus der Hand eines von moderner Kunst höchst Berührbaren wird hier einer rückgewandten Kunstgesinnung eine sehr gefährliche Waffe gereicht. Der geschickten Verschleierung dieses Umstandes ist zu begegnen. H.'s Buch geht von einer theologischen These aus und bezeichnet den Verlust an Ebenbildlichkeit, an objektiver Welt und die Versehrung der Schöpfung als das Erschreckende; er nennt diese Verluste die „Kennzeichen einer Endzeit“. Er sagt, Cézannes Klage »Je ne me suis pas réalisé« bedeute: „Ich habe mich nicht realisiert, sofern ich die sichtbaren Dinge der Welt im Bilde nicht vollauf verwirklicht habe.“
Durch eine falsche Interpretation wird von vornherein die Weiche gestellt, die in die Vergangenheit zurückführt. Freilich nicht in die wirkliche Vergangenheit, deren Spruch immer ein Orakelspruch ist, wie Nietzsche sagt, den man nur als Baumeister der Zukunft als Wissender der Gegenwart verstehen kann, sondern in die Vergangenheit als Sicherung vor dem Neu-Heraufkommenden.
H., der mit guten Sinnen der modernen Kunst gedient hat, stellt sich mit Seldmayrs „Verlust der Mitte“ — ein nicht minder fragwürdiges Buch — auf eine erstarrte Basis.
Die „christliche Erneuerung“, auf die H.'s Buch hinausstrebt, bedarf des Erstarrten zum Absprung nicht, vielmehr wird sie von der immer erneuten Forderung nach einer Imitatio Christi in dieser Stunde getrieben. In der Verwechslung von verfestigtem und tragendem Fundament liegt die Heillosigkeit von H.'s Unternehmen. Seine Sicherungstendenz entspringt der sehr künstlerischen Berührbarkeit seiner Sinne, die den Absprung in das Wagnis des Schöpferischen nicht zu tun vermag. Dies muß von vornherein mit Schonungslosigkeit gesagt werden.
Jede Gegenwart steht in gleichen Maßen zwischen Vergangenheit und Zukunft, aber die Seele weiß von der Aufhebung aller Zeiten, die anderes ist als materialistische „Endzeit“. Sie kennt darum auch nicht von der Kunst geschaffene „ewige Werte“. Ewigkeit ist ein Attribut Gottes. Die Seele vermag, auf Gott hingewandt, Zeitlosigkeit zu erfahren, diese „unsterbliche Seele“.
In diesem Gesicht der Zeitlosigkeit erfährt sie, wie sie

eigentlich von Gott gedacht ist, in diesem Gesicht erfaßt sie ihre „Ebenbildlichkeit". Wenn H. sagt, daß wir nur über die „objektive Welt der Dinge", aber nicht „unmittelbar" Gott zu erfahren vermögen, so darf zustimmend an die Griechen erinnert werden, die wußten, wenn sie einen Gott von Angesicht sähen, müßten sie sterben, und vielmehr noch an das alte Testament, das ganz aus dieser Erfahrung lebt und aus dem der Christos gekommen ist, der das Gesicht der Menschen und das Gesicht der Herrlichkeit aushält. Nein, „unmittelbar" führt kein Weg zu Gott, wir können Zeitlosigkeit nur in der Zeit erfahren. Aber eben: diese Zeit ist keine Vergangenheit, und wenn gefragt wird, wann es geschehen soll, so kann die Antwort nur lauten: jetzt! Darum ist die Wendung in die Vergangenheit eine Schein—Gesinnung —, sie ist eine Flucht, die nicht erfüllt, was sie vorgibt. Ja, sie entwendet uns die Heilsmöglichkeit, die im Hier und Jetzt ergriffen werden muß. H.'s „Endzeit" ist der Ausdruck solcher Flucht, die sich mit dem wirklich Erschreckenden nur maskiert: daß alles im Jetzt bestanden werden muß!

Das Hinweisen auf die „objektive Welt der sichtbaren Dinge" rät zur Flucht, denn die Dinge bleiben nicht, wie sie waren: sie sind keine ewigen Dinge! Dinge versinken und Dinge erscheinen: Gase, Elektrizität, Energie der Atome; bleibend ist nur der Charakter der Wandlung. Uns wandelnd treten wir mit der Schöpfung als den Erschaffenen, als dem Gegebenen schlechthin in Verbindung. Wir haben von dem Gegebenen selbst nichts erschaffen, wir haben uns seiner scheinbar bemächtigt: das ist etwas anderes!

Cézanne hat diesen Charakter der Wandlung im Auge, wenn er sagt, er hätte nicht „realisiert". „Alles in der Natur formt sich nach Kugel, Konus und Zylinder", sagt er, und deutet damit die Erfahrung des Schaffenden an, daß an den Dingen nur ihre Verhältnismäßigkeit, nur ihr Aufeinander-Bezogensein gewahrt werden kann. „Nicht um die Modellierung, sondern um die Modulation handelt es sich", schreibt wiederum er. Solche Art des Gewahrens kann nur im Bild überprüft und vollzogen werden. Aus Cézannes einfachen Feststellungen geht die Aufgabe der Kunst, ihre Vergeblichkeit und ihr Hinweis auf das Bleibende, das nur als Ruhe in Gott vollziehbar ist, hervor. H. deutet die Demütigkeit Cézannes vor dem Unfaßbaren der Erscheinung in die Forderung und den Rat an den Maler um: er solle sich an die sichtbaren Dinge halten. Das Schaubare hat Cézanne realisieren wollen, in dem sich die Dinge zu einem Beziehungssystem von Farben und Formen verflüchtigen. Aus solcher Verflüchtigung schafft Cézanne die neue Realität seines Bildes, das nun selbst wie ein Gott hingehaltenes Ding erscheint. Er hebt in solcher Schau allen Bemächtigungstrieb auf und begibt sich ins Offene, Unfaßbare. Daher die gewisse „Linkischkeit" der Gestalt gegenüber, die H. konstatiert, daher die Klage, er könne nicht realisieren! Diese Klage klagt in jedem Bilde Cézannes als Herz seiner erschütternden Realisierungen, sie webt auch das Bildnis Vollards, das Cézanne nach 115 Sitzungen aufgab und sagte: »Ça c'est un peu réalisé«: Ein weißer Fleck auf dem Chemisette. 115 Sitzungen hindurch hält er das Bild im Scheinzustand der Skizze, es bleibt immer offen, es verfestigt sich nie, das Ding wird nie Ding, mit feinen Pinselschlägen sondergleichen bringt Cézanne die Bildfläche immer wieder ins Zittern, setzt jeden Farbfleck als Struktur und Klang zum anderen: ein immerwährendes Stimmen! „Wir heißen's fromm sein!" Diese Andacht vermittelt das Bild Cézannes, nicht aber Dinge. Man achte genau auf H.'s Deutung des anfangs angeführten Satzes Cézannes »Je ne me suis pas réalisé«, denn die Gefahr dieser Schrift liegt in dem Durcheinander von Setzen und Zurücknehmen: außerordentlich richtige Dinge werden mit falschen subtil verwoben, die wachen, erschütterbaren Sinne streben dem Richtigen zu, aber der Geist kann die Erschütterungen nicht bestehen. Es fehlt die Sicherheit tief im Innern, der Glaube, der das Sinnliche wagen darf und muß. Eine Verspieltheit ist am Werk, die sich oft in die nächste Nähe des Wahren spielt, um dann eine erschrockene Volte in die Sicherungen zu machen. Anmut und Tiefe von H.'s Buch über Paul Klee stieg auch aus dieser Verspieltheit herauf, die sich als solche aber damals noch wagte. Klitterungen wie „verblüffende und gewinnende Qualitäten" — man erwartet nun durchaus Profanes —, aber H. fährt fort: „sinnlich-übersinnliche Contemplation" bei Juan Gris und Braque sind die Charakteristika solcher Ortlosigkeit.

„Endzeit", „Ebenbildlichkeit" und „objektive Welt der Dinge" sind aus H.'s Fixierungen herauszulösen, ebenso muß dies mit den Prägungen „Zerfall der Gestalt", Hingabe an das „Unkontrollierbare", Griff nach dem „Seelenhaften unmittelbar" geschehen, die wesentlich den „unbewußten Nihilismus" ausmachen sollen, dessen „Symptome die modernen Richtungen zeigen". Die alles übergreifende Frage seiner Schrift „Was bedeutet die moderne Kunst", beantwortet H. von scheintheologischen Themen aus mit der verklausierten, mit Hintertüren versehenen Antwort: die Hinwendung auf das Nichts!

Schon Rembrandts „gefährlich besonderer Gesichtswinkel von Licht und Schatten" bedeutet ihm diese Wendung, nur in dem Wort „gefährlich" ausgesprochen, da Rembrandt „die bare Schaubarkeit der objektiven Natur niemals verloren hat". Mir scheint, diese objektive Natur war gerade das Gefährdende, von dem Rembrandt in die Zwischenschichten absprang, um die Nahtlinie von Licht und Schatten zu suchen. Er mußte um den Preis seiner Seele das Unauffindbare finden, das das Helle mit dem Dunkel verbindet. Er fand und erfand eine unendliche Skala von Übergängen — wir denken an das Bild des auferstandenen Heilands in München — und stimmte in ihnen seine Inständigkeit dem Heiland zu, der das Dunkel in Helle löst. Diese Passagen enthüllen das Gesicht des Heilands, nicht die Konkretisierungen seines Gesichts. In diesen „gefährlich besonderen Gesichtswinkel von Licht und Schatten" bettet Rembrandt seine Andacht ein und der Betrachter wird im Nachvollzug dieser Übergänge zu solcher Andacht gestimmt. H. sagt: „Aufgabe der religiösen Malerei ist das Bild, das zur Andacht des Beters spricht." Die Tiefe und das Strömen der Querverbindungen, in denen sich der religiöse Geist als in seinem Elemente bewegt, läßt H. außer Acht.

Aber erst in der modernen Kunst soll das Nichts wirklich bedrohlich geworden sein! Es hebt sich schwarz von jener „legitimen Erwartung auf Freude" ab, deren „Verlust eine Minderung des Urverhältnisses zu Schöpfer und Schöpfung bedeutet" (H.). Man erschrickt tatsächlich ein wenig, daß die Kunst — und dies gerade aus theologischer Sicht heraus — „legitime Erwartung auf Freude zu befriedigen hat". Man erschrickt aber tiefer, wesentlicher, wenn man liest, daß Chagall „Votivbilder" male, „die sich nicht dem guten Gotte zuwenden, sondern anonymen Mysterien". Dieses „gut" ist nun unverkennbar sentimental. Der beschränkte Menschensinn dieses „gut" ist auf Entmachtung der umgreifenden Gottesvorstellung aus, die dieses Leben im Schlimmsten noch als Auftrag und Sinn

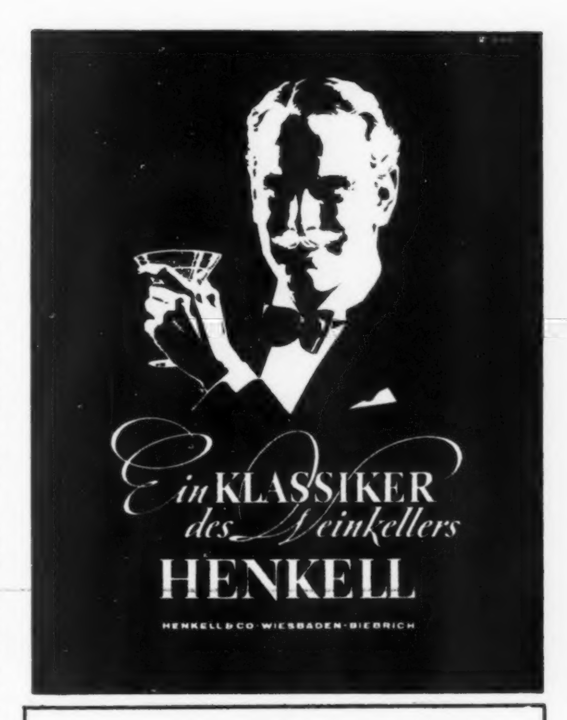
in sich aufzunehmen vermag. Ohne das Wissen darum, daß es „furchtbar ist, in die Hände des lebendigen Gottes zu fallen", gelangt das Wort „gut" nicht in seinen wirklichen Sinn.

Das Nichts, wahrhaft angeschaut, ändert sein Gesicht. „Das Zerspellte, Zerstückte moderner Kunst", das daher rührt (H.), „daß sie den Zusammenhang mit der Schöpfung Gottes verloren hat", stellt sich als ein neues „Raumgeben für das Seiende im Ganzen" (Heidegger) heraus, als das Öffnen der alten, geschlossenen Dinge und ein Hereinnehmen der neuen, noch offenen. „Die Diskontinuität, aus der der Verlust des Zusammenhangs innerhalb der Bilder selbst entstand" (H.), wandelt sich, das erstarrte Dingliche ausscheidend, in eine neue Kontinuität um. Das Hereinnehmen des Aufreißenden, des zu Erleidenden, ein wesentliches Signum des abstrakten Bildes, das von dem Betrachter mit einer gleichsam passiven Aufmerksamkeit erfahren werden muß, führt uns aus der aktiven Teilnahme der Einfühlung (Worringer) heraus und befreit uns dadurch vom Bemächtigungsdrang. Daher ist „selbst das Bedeutende Moderne angreifend, es stimmt herab, während es Bewunderung und Leidenschaft entzündet" (H.). Freilich, aber sollte damit nicht mehr und Tieferes durch die Not unserer Stunde hindurch in uns berührt werden, als „legitime Erwartung auf Freude"? Sollte „das Gesicht der Gegenwart", das für H. eine „Gorgone" ist, „welche den Blick gerinnen macht", nicht solcher Art angenommen werden können als das Auferlegte, aus dem allein die Erneuerung kommt? H. sagt selbst, daß Beckmann der „überwiegend aus Chimären bestehenden Gegenwart antwortet", daß er „die Zwänge heimgesuchter Wirklichkeit mit deskriptiver und konstruktiver Malersprache bestätige".

Ja, sind wir nicht einig, sind wir nicht froh zu hören, daß „Paul Klees irrationale, verzaubernde Kunst innerhalb des Zweidimensionalen über die dreidimensionale Perspektive hinaus in den Vorhof der vierten metaphysischen führt?" H. läßt uns keineswegs froh werden, sondern er bricht aus der leidenden Zeit diese Nothelfer als Ausnahmen heraus! Als erlitten und haßten nicht gerade sie diese Zeit und brechen das erstarren-machende Antlitz der Gorgo auf. Man kann schwer verstehen, wie das mit den Sinnen so lebendig Erfaßte im Geiste immer wieder die Wendung zum Toten nimmt. Es ist wohl so, daß Sicherungstendenzen zwingen, kollektive Mächte in Anspruch zu nehmen, von denen man dann irgendwie abhängig wird. Was als lebendige Kirche zu immer neuem Aufbruch begnadet, ist nicht dumpfer, schützender Hafen, was als Gehorsam die weiten Weiten des Überweltlichen öffnet, nicht Hörigkeit. Aus diesem Fehlschluß heraus erscheint diese aufbrechende Stunde des Jetzt so verdächtig, von der H. verharmlosend sagt, „das Neue an sich macht noch keinen Wertbegriff aus". Das Neue an sich isoliert freilich nicht, aber wohl das Neue als der Kairos, als die gerade in dieser Stunde wesende Beziehung zur Zeitlosigkeit. Das Verpassen dieser Stunde ist die Flucht in das Nichts. Die wirkende Vergangenheit, die uns tragend im Rücken steht, ist nicht durch Flucht zu erreichen. Sie ist das im Jetzt Er-Innerte, das nach Augustin „die weiten Paläste des Gedächtnisses" öffnet, „wo die Schätze zahlloser Bilder liegen". So erinnernd erinnern wir uns unserer selbst und wenden uns mit dem ganzen Umfang unseres Seins dem Kommenden zu. Solches Sich-Erinnern ist zugleich ein „Sich-Loslass" in das Nichts (Heidegger), aus dem sich als dem Tiefenraum unseres Herkommens Leben erneut. Es ist ein Sich-Zurückbegeben in Gottes Hand, ein Aufgeben eigenen Willens, das die „Gefahr des Nichts" und „die Anarchie des Traumes" nicht zu scheuen braucht. Beide Prädikate werden der Kunst Chagalls verliehen, die „ohne Verantwortung" doch auch von „einer spezifischen Frömmigkeit" ist. Man würde die geistreiche Widersprüchlichkeit solcher Aussagen gerne aus dem künstlerischen Medium heraus verstehen, in das H. unmittelbar vor dem Bilde so bewegend verwandelt wird, aber H. nimmt diese Verwandlung ja nicht mehr an und begräbt sein Pfund und stellt ein falsches Licht auf den Scheffel. Der „Anarchie des Traumes" dürfen wir kurz und bündig einen Ausspruch der Rahel entgegenhalten: „Im Traume geht die Seele und badet in Gottes See, sonst hielte sie's nicht aus!" Eine Beschäftigung mit dem Traum kann aber auch Aufschluß geben, was es mit den vielberufenen „objektiven Dingen" auf sich hat. Im Traum tritt das unkontrollierte Kräftefeld unseres Innern in Figuren, Landschaften, Stimmen hervor. Nehmen wir diese Gebilde konkret, so sind wir mitten im Konfusen drin. Verstehen wir aber diese Figuren als gestalthafte Aussagen innerer Strömungen, so ahnen wir einen Sinn. Lösen wir weiter alles konkret Erscheinende in ein Gefälle von Kräften auf, so kommen wir auf den scheinbar ordnungslosen Weg der Assoziationen, der sich als ein lückenloses Gefüge erweist. Die schrankenlose Freiheit ist unbekannte, vollzählige Ordnung! Das Ungenügende jeder einzelnen Deutung sagt: Der Traum ist seine eigene Deutung. Unsere innere Bewegtheit kann ihren umfassendsten und genauesten Sinn nur in Gestalten fassen. H. bejaht die Gestalt als Konkretisation, die Kunst bejaht sie als Sinn, als jenes „Äußere", das ein in Geheimniszustand erhobenes Inneres" ist (Novalis). Dies ist der Grund, warum dem Schaffenden daran liegt, die Schwelle zu überschreiten, hinter der die vom Bewußtsein freie Willkür des Inspirativen liegt. Zu dieser Überschreitung bedarf es eines rite d'entrée, einer Zauberformel. Sie mag früher durchaus in jenem „bewahrheitenden Blick" gelegen haben, mit dem nach H. die Meister bis Leibl „die von Bedeutung schwere Schönheit der sichtbaren Welt" erfaßten. Unser Bewußtsein weist heute andere Aspekte auf, es ist wesentlich technisches Bewußtsein zur ordnenden Bemächtigung der Welt. Unsere heutige Betrachtung der Dinge ist weit entfernt von jenem „bewahrheitenden Blick". Der Weg zu ihm führt vorwärts und nicht zurück. Wir müssen die durchaus und überall technisch erstarrten Dinge — man denke daran, daß noch dem letzten Bauern die Fotografie die Erscheinungswelt richtig wiederzugeben scheint! — wir müssen diese Dinge aufbrechen, wir müssen den „Verfall der Gestalt" herbeiführen, wir müssen die wohlbehäbige Perspektive — die einst eine divina prospettiva war — zerstören, wir müssen zerstörend in die Materie dringen, wir müssen „das Material rebellisch machen" (Delacroix) und uns des Gebotes erinnern: „Du sollst Dir kein Bildnis machen!" Das Rätselvolle der Stoffwelt ist uns als Wunder aufgebrochen, gerade das, was H. das „Unkontrollierbare" nennt, das „da Axiom wird, wo das Wunder der Realität nicht mehr gespürt und angenommen wird." Welcher Realität? Die Schrift lehrt, daß die „Integrität der Schöpfung" mit dem Sündenfall verlorengegangen ist: so ist alles im Wandel.

„Der Kubismus ist der Zerfall der Gestalt, auf die Fläche projiziert" (H), d. h. positiv gesehen: die zerfallende Gestalt einer nicht mehr zu „bewahrheitenden" Naturwirklichkeit steht als gestaltete Fläche, als Bildwirklichkeit wieder auf. „Die Gestalten werden einer kristallographischen Betrachtungsweise ausgesetzt" (H) will sagen:

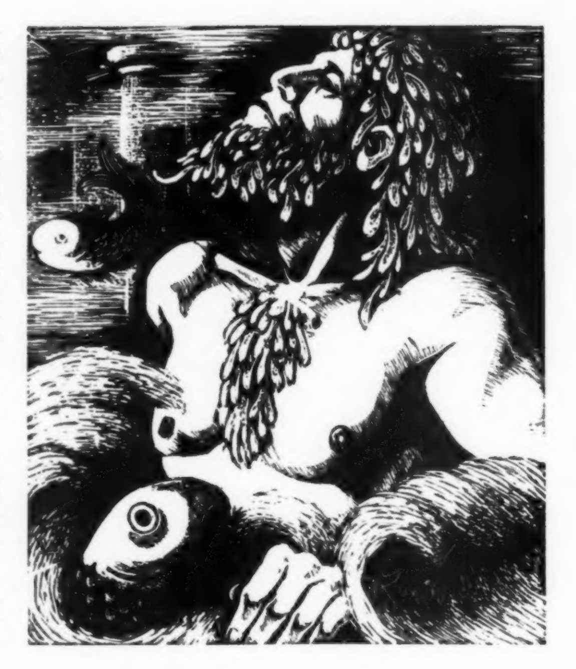
die Fläche wird durch die in vielfache Aspekte zerlegte Gestalt so gefächert und fazettiert, daß die Blickpunkt-Projektion der Renaissance-Perspektive aufgehoben wird und eine Vielheit sich durchdringender Perspektiven entsteht. Dadurch bewegt sich die Fläche nach allen Richtungen und der Betrachter steht nicht mehr vor einem ihn ansaugenden Tiefenraum, sondern erfährt sich, den Fazetten folgend, als die Mitte eines Kristalls. Solche Zentrierung freilich entsteht nur, wenn die Fügung der Fazettierungen von nirgends durchbrochener Kontinuierlichkeit ist. Es handelt sich aber nicht um eine Egozentrik, die hier vom Betrachter nachvollzogen werden soll, sondern um das Gegenteil. Schon die äußerste Disziplin, mit der die Meister des Kubismus Braque und Picasso dieses Unternehmen begannen, die asketische Farbenwahl ihrer kalten grauen und wärmeren braunen Töne, deutet auf dieses Grundandere und auf das Bewußtsein der unerhörten Schwierigkeit hin, solche neue Kontinuität zu leisten. H. spricht mit Recht von Picassos „Mystik in Grau". Das mystische Element ist das Entwerden, das Aufzehren alles Dinglichen in den langsam — genauen Stufen einer Schau, in der das Seiende versinkt und das Sein heraufsteigt. H. würde hier das „Häretische" einer „ersatzhaften Metaphysik" und den Nihilismus erkennen.
Wir sehen folgendes: das asketische Bemühen um ein Entwerden reißt immer stärkere Ströme von Farben und Strukturen herein, die Fluktuation und Durchdringung der Formen und Farben steigert sich ständig und der geschlossene Bildraum gerät allmählich in mächtige Schwingung. Das kühle Beziehungssystem um ein scheinbares Nichts lädt sich mit Materie auf: das Zerstückte stößt mit Kraft aufeinander und erzeugt in den Verwerfungsspalten Farbklänge sondergleichen, bis auf die auf dem „Zerspellten" gewonnene neue Kontinuität der Schein einer Schönheit fällt, wie er bisher noch nicht in der Welt war. Die „Hineingehaltenheit des Daseins in das Nichts auf dem Grund der verborgenen Angst ist das Übersteigen des Seienden im Ganzen: die Transcendenz" (Heidegger). Das Entwerden, auf das die Verklärung fällt, schafft den Sichtbarkeitsraum für das Unsichtbare, das Heraufkommen einer stillsten, ungreifbaren Schönheit ist Gewähr für die Nähe des Heiligen.
Der starre Blick auf „die paradiesischen Züge einer integren Tatsächlichkeit", wie sie H. in Henri Rousseaus Bildern nicht weniger wie in denen Fra Angelicos erkennt, verhindert die Sicht auf das Transparentwerden der neuen Materie.
H. schaltet aus seiner objektiven Welt der Dinge ganz die Materie aus, aus der ein Bild erstellt wird und schaltet damit im Grunde die Wirklichkeit des Bildes selbst aus. Es wäre nun einfach, zu sagen: hier liegt das Dilemma des Schreibenden, der nie Leib an Leib im Handwerk selbst das Geheimnis des Stofflichen je berührt hat, darum bliebe „der bewahrheitende Blick" der alten Meister in der Tiefe auch ungedeutet. Aber H.'s passives Berührtwerden ist so eminent, daß man genauer sagen muß: H. hat das körperlich-sinnliche Berührtwerden im Geiste nicht ausgehalten, darum flieht er das Zerstückte moderner Kunst, das im Grunde nur ein kräftiges Zupacken, ein gewaltiges Zugehen auf die von ihm so gerühmte „objektive Welt der sichtbaren Dinge" ist, die nun aufbrechen, wie der Physik die Elemente aufbrechen, und glänzende, nie gesehene Bruchflächen treten zutage.
Die moderne Kunst fühlt sich mit den alten Meistern in Hinsicht auf die inzwischen verlorengegangene „Materie" durchaus verwandt. Kommt man aus der sixtinischen Ka-






pelle, von der ausholenden Richtergebärde des Heilands Michelangelos her in die stille Pracht der Kapelle von Fra Angelico, so fällt sogleich das reine Ultramarinblau auf, das an Wirkmacht alle Gebärden Michelangelos übertrifft. Fra Angelico hat dieses kostbare Blau, damals teuer wie Gold, mit solcher Schonung, mit solcher Andacht in das Ganze seiner Kompositionen eingeordnet, daß seine reine Materialität als ein Beziehungsreichtum sondergleichen geistig wirksam wird. Der Heilige Laurentius als Träger solchen Blaus wird eine Wirkmacht reiner, sanfter aus Gott her zu verstehender Beständigkeit. Vom Farbfleck her, den H. als Dingliches überhaupt nicht anerkennt, ist hier das am Werke, was der wohl inständigste Meister unserer Zeit Braque in die Worte faßt: »Quand ce qu'est d'abord une tache de blanc deviendra une nappe, la plastique aboutira à sa poétique.« Der Gegensatz zwischen gegenständlicher Kunst, sofern sie aus einem „bewahrheitenden Blick" hervorgegangen ist, und der zerstückenden abstrakten Kunst, sofern sie vom Schauer einer neuen, erscheinenden Ganzheit erfüllt ist, sagt nur zeitliches Verschiedensein aus.
An die Stelle der Feier des Sichtbaren in der ruhenden Welt der Dinge — wie feiert Zurbaran den Altar mit dem Rot des Priesterhuts — ist die Feier der Bewegten und aufgebrochenen Dinge getreten, die eine nicht weniger Schöpfung als die andere: Wir haben ja nichts erschaffen. Der Bewegungsvorgang gehört wesentlich zu unserem heutigen Wahrnehmen der Dingwelt hinzu, das Bewegungshafte ist uns heute als das Besonderste der „objektiven Welt" aufgetragen. Wir stimmen zu, wenn H. die abstrakte Kunst den Ausdruck „einer Welt der untergehenden Dinge nennt", ebenso nennen wir sie auch Ausdruck heraufkommender Dinge.
Die Kunst steht den Gegebenheiten, welche immer es seien, offenen Auges gegenüber, ihre erste Aufgabe besteht darin, sie wahrzunehmen und gestalthaft zu fassen. Das Fassen der Gegebenheiten, die hier „objektive Welt der Dinge" genannt worden sind — alles ist ja gegeben, wir selbst bis in unser innerstes Wesen hinein — ist kein Fixieren der Gegebenheit, sonderen ein Begehen des Waltenden in der Form der Gestalt. Erkennen wir in einer vorgeformten Gestalt diesen Begehungscharakter wieder, so brauchen wir sie nicht mehr zu formen: »Il ne faut pas imiter ce qu'on veut créer« (Braque). Im Nachvollziehen der Begehung erkennen wir auch das, was die ernste Kunstbetrachtung soweit von der „legitimen Erwartung auf Freude" entfernt. Wird das jeweils Gegebene nicht Gestalt, so träumen wir uns von unserer Aufgabe fort in scheinbar frühere Gegebenheiten oder in Utopien hinein und das Gegebene packt uns hinterrücks und erscheint in Gestalt eines „Führers", der das „Entartete" ausrotten will. Es ist seltsam, daß gerade von Hausenstein diese Gefahr übersehen wird.
Die zweite Aufgabe der Kunst, die aus der ersten unweigerlich hervorgeht, aber die erste Stufe nicht zu überspringen vermag, liegt in jenem „bewahrheitenden Blick, der nur durch religiöse Erneuerung des ganzen Lebens wiedergewonnen werden kann." (H.) Die Formen dieses Wiedergewinnens sehen wir grundanders als H. und sehen gerade in seiner Blickrichtung selbst den Verlust liegen, um dessentwillen er so klagt.
„Ich blickte auf das Übrige, auf das was unter Dir liegt, und sah, daß es weder durchaus ist, noch durchaus nicht ist, weil es nicht das ist, was Du bist." Den Worten Augustinus haben wir nichts hinzuzufügen.

*Conrad Westpfahl*



## GRIECHISCHE VISIONEN

*27 Holzschnitte von Anny Schröder*

*(Verlag Josef Knecht—Carolsdruckerei—Frankfurt a. M.)*

Anny Schröder — aus Wien gebürtig, jetzt in Bad Segeberg in Holstein wohnend — hat sich als Graphikerin einen Namen gemacht. Sie illustrierte den Uylenspiegel von Costers und die Werke von Sealsfield. 1933 erhielt sie den Österreichischen Staatspreis für Graphik.
Ihre Kunst scheint uns im besonderen Maße des literarischen Anlasses zu bedürfen. Der vorliegenden Mappe sind die schönen und darum erschütternden Verse „Der Archipelagus" von Friedrich Hölderlin vorausgestellt.
Anny Schröder schlug den einzigen Weg ein, der erlaubt ist, wenn man sich neben Hölderlin behaupten will: sie näherte sich dem Erlebnis, das ihr mit den griechischen Visionen geschenkt wurde, als Künstlerin unserer Gegenwart. So wie Hölderlin in seinem Jahrhundert aus seinem Traum die unsterblichsten Beschwörungen der griechischen Welt schuf, so schuf auch Anny Schröder ihren Traum mit den graphischen Mitteln unseres Jahrhunderts und entging den gefährlichen Archaisierungen. Surrealistische Transparenz liegt über den meisten Visionen, das magische Weltgefühl des Unglaubens, der sich vor dem Tor des Glaubens trotz aller Leugnungen weiß und gern einen Blick zurück tut in eine längst versunkene, heile Vergangenheit der Menschen.
Die Künstlerin sucht, ähnlich wie etwa Rössing, eine wache Lebensmonumentalität in ihren Blättern und arbeitet gern mit größeren hellen Flächen, die sie mit dunkleren Hintergründen kontrastiert! Überhaupt ist oft eine merkwürdige

Gegensätzlichkeit in den Blättern, die graphische Spannung zwischen Schwarz und Weiß löst sich dabei künstlerisch nicht voll auf. Es fehlt dann die Überwindung des Kontrastes in der künstlerischen Überwirklichkeit, wie sie etwa Max Hunziker so überzeugend — wenn auch nicht als Holzschneider — zu erreichen versteht. Bezeichnend ist, daß ihr am besten Gewänder wie überhaupt Dekorativismen im Zusammenhang mit Menschen gelingen, aber auch gewisse Gruppierungen. Dagegen bleibt ihr Bemühen um den leiblichen Menschen Versuch. Die Mappe hätte gewonnen, wenn einige Blätter ausgeschieden worden wären, jene etwa, da sich der Gestaltungswille in verschiedene Komponenten zerbrach. Aber vielleicht trägt hieran auch unsere Gegenwart schuld. Es ist möglich, daß unserm Jahrhundert verwehrt bleibt, was dem Jahrhunderte Hölderlins noch gelingen konnte, aus dem griechischen Traume der Gegenwart zuzurufen:
„... verbergt dem schauenden Tage die Trauer!
Kränzt mit ewigem Laub, ihr Lorbeerwälder! die Hügel
Eurer Toten umher ...“ *Erwin Sylvanus*

## GRIECHISCHE VASEN

Als frühe Nachklänge der verlorenen großen Malerei (um Jahrhunderte älter als die pompejanischen Zeugen!) wie als willkommene Illustrationen eines literarisch einmalig wirksamen Mythos sind die griechischen Vasen uns zu unersetzlichen Dokumenten geworden. Der deutsche Anteil an ihrer Erforschung ist eminent, fast alle grundlegenden Werke — von Eduard Gerhards sensationellem „Rapporto Volcente“ bis zum dreibändigen Pfuhl — sind von Deutschen oder in deutscher Sprache geschrieben, und so ist die Kenntnis griechischer Vasen — nicht zuletzt durch Ernst Buschors vielzitiertes Werk — bis in weiteste Kreise unseres Volkes gedrungen. —
Der Krieg zerstörte fast alle bedeutenden Vasenbestände Deutschlands und es bleibt dem Kunstfreund wie dem Fachmann in vielen Fällen nur noch der literarische Beleg, wenn er die „verlorene Schöne“ wenigstens im Geiste rekonstruieren will! Ein kleines Bändchen von Diepolder rückte kürzlich noch den Verlust der Berliner Sammlung erneut schmerzhaft in unser Gedächtnis, während das Buch von Buschor — in den besseren Auflagen ohnehin vergriffen — sehr schwer erhältlich ist. So ist ein publizistisches Vakuum entstanden, das der süddeutsche Urban-Verlag mit der Herausgabe eines reich illustrierten Bandes des Freiburger Archäologen Ludwig Schnitzler ausfüllt. — Die Vase ist für den Griechen nicht die erstrebenswerte Ergänzung eines ausgewogenen Interieurs, dem sie letzte harmonische Vollendung sichert. — Sie ist Ausdruck des griechischen Menschen in der geistig-leiblichen Harmonie seiner Frühe und Klassik, wie in jenen Epochen, da vor den bohrenden Fragen der Philosophie die religiösen Grundlagen seiner Existenz zerbrachen! Die bewußte Beziehung zum menschlichen Erscheinungsbild erhellt deutlich aus der differenzierten Bezeichnung der Teile des Gefäßkörpers als Lippe, Hals, Schulter, Bauch und Fuß und ist gesichert durch das Zeugnis gewaltiger Exemplare, die auf Gräbern der geometrischen Zeit die kostbare Steinplastik ersetzen mußten! So lassen sich an den emp-

findlichen Gebilden der griechischen Töpferkunst manche Erkenntnisse — nicht nur antiquarischer Art — bequem ablesen, die uns auch bei eindringlicher Interpretation der großen Kunst verschlossen bleiben müssen. Die Maler und Handwerker der Töpferviertel von Athen und Korinth konnten eben dem Volke ganz anders „aufs Maul sehn", als die durch privaten oder sakralen Auftrag gebundenen Meister der großen Kunst! Damit entstand — von den Gräueln mythischer Verstrickung bis zur derben Komik der späten Posse — ein Bilderreigen, der alle — auch die intimsten — Bezirke göttlicher und menschlicher Existenz gleichermaßen ausleuchtet.

Schnitzlers Text gibt dazu knapp und präzise alle notwendigen Angaben über die abgebildeten Vasen, unter denen wenigbekannte Stücke aus amerikanischen Sammlungen und eindrucksvolle Ausschnitte bekannter Darstellungen überraschen. So ist ein Buch entstanden, das die Lücke zwischen Diepolders und Buschors Publikationen geschickt füllend, sowohl dem Fachmann bequem neues Anschauungsmaterial bietet, als auch durch geschickte Auswahl des Gebotenen und Prägnanz der textlichen Formulierung weitere Kreise dazu anregen wird, sich mit einer der anziehendsten Schöpfungen des griechischen Genius auseinanderzusetzen. *Dr. Horst-Ulbo Bauer*

## GUIDO VON KASCHNITZ-WEINBERG, ÜBER DIE GRUNDFORMEN DER ITALISCH-RÖMISCHEN STRUKTUR

*Aus den Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institutes, Römische Abteilung, Bd. 59, 1944 (1946), S. 89—128, Münchner Verlag und Graphische Kunstanstalten, 39 Seiten, 4 Tafeln*

In der vorliegenden Schrift wird ein weiterer Baustein geliefert zur Hauptaufgabe der römischen Kunstgeschichte, die einheimisch italisch-römischen Strukturprinzipien und Grundformen von den griechischen Elementen zu scheiden, die seit dem 7. Jh. v. Chr. ununterbrochen auf den Gang der Entwicklung in Italien eingewirkt haben. Dazu muß man zu den Grundelementen der Struktur des Italischen, d. h. zu seiner schöpferischen Konstitution vordringen, das Nichtgriechische in seiner Wurzel erfassen. Wo wäre dieses Bemühen günstiger als da, wo die Architektur nicht als außenbetonter plastischer Baukörper wie im Griechischen, sondern als innenbezogener Raumkörper wie im Italisch-Römischen aufgefaßt wird. Wo die Fülle der griechischen Bilderwelt zurücktritt, und die italische Struktur im Verhältnis von Körper und Raum in ihren absoluten und unmittelbaren Erscheinungsformen deutlich wird.

Im Griechischen bilden das Gebäu einzelne, stets abbaubare, organisch belebte Glieder von individuellem Eigenleben, führend und dienend zugleich. Baukörper bestimmen und formen die Räume. Diese existieren nur als Folge der plastischen Bauelemente. Im Italischen ist nicht der Körper das Ziel des Formens, sondern der Raum. Der Innenraum „modelliert" (v. Gerkan) gleichsam die ihn begrenzende Schale der Innenwände, während der Außenbau nur von geringer Bedeutung ist. Schon der etruskische Tempel läßt in der geräumigen Zellenbildung und der weiten Anlage der Vorhalle die ungleich größere Bedeutung des Raumes in der italischen Baukunst erkennen. Im Italischen ist der Raum die unmittelbare Gegebenheit, die Mauer ist Mittel zum Zweck des Raumes, Grenze, notwendige Limitierung, dient der Sichtbar- und Erlebnisbarmachung des Räumlichen.

Drei strukturelle Grundelemente sind es, die, dem Süden entstammend, die italisch-römische Baukunst bestimmen:

1. Der Kurvenbau, dessen Wesen den ewigen und unveränderlichen Rotationsformen wie Kugel oder Zylinder entspricht. Dieser Kurvenbau bestimmt im Italischen seit Sulla die wesentlichen Grundformen der römischen Baukunst. Der mittelmeerische Grabbau in der Form der Höhlenarchitektur hat diese Bauform geschaffen. Aus der amorphen Materie, Erde und Fels, wird ein Raum herausgeschält, um die Toten in natürlichen Höhlen zu bestatten. Diese Bauform wurde ins Oberirdische übertragen. Das bedingte vermutlich die Einführung des Mörtel- und Gußmauerwerks. Die ältesten künstlichen Grabhöhlen gehen in die spätneolithische Zeit zurück. Im Äneolithikum finden wir Nachahmungen der Höhlen in Steinarchitektur. Mit der Bedeutung des Höhlenmäßigen hängt die Bevorzugung der Fassade zusammen. Das Tor ist der Eingang zur Höhle und wird aus architektonischen und aus Repräsentationsgründen hervorgehoben.

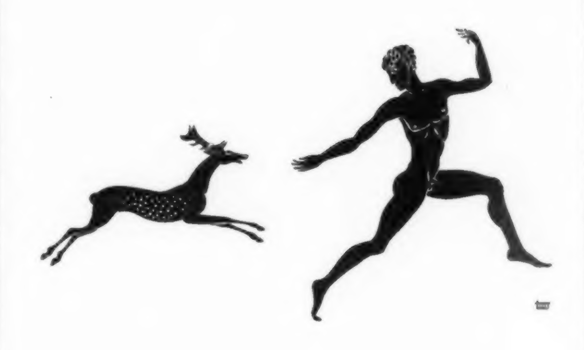
2. Der orthogonale Raum (Würfelraum) hat seinen Ursprung in den ostmediterranen Hochkulturen (Ägypten, Mesopotamien), breitet sich aber schon früh nach Westen über das ganze Mittelmeer aus. Orthogonale Bauweise entspricht der Art der Ägypter und Sumerer, die Welt nach Maß und Ordnung in rationaler Klarheit zu erfassen. Der Anstoß aller wirklich rechteckigen Bauten in den vorgeschichtlichen Kulturen des Abendlandes erfolgte durch Einwirkung des Ostens. Diese orthogonale Bauweise wandelt auch die unregelmäßigen kurvigen und sphärischen Raumgebilde in die regelmäßig symmetrischen Formen des Kreises, der Ellipse, der Kugel und des Zylinders. Die Tendenzen zum Achsialen werden befördert. Kurvige Grabbauten werden bevorzugt in eckige verwandelt. Sphärisch-zylindrische Raumteile bleiben am längsten unterirdisch, während die orthogonalen Räume oft schon die Verbindung mit der oberirdischen Welt bilden.

3. Die dritte Komponente bildet das griechisch-tektonische Wesen. Körperlich plastische Bildungen werden wie am Pantheon in Rom an der Innenschale des Raumes anmodelliert und ragen in den geformten Innenraum hinein, ohne eigentlich raumbildend zu sein. Ebenfalls sind plastische Zutaten nach außen möglich. All diese Formen sind seit dem 7. Jh. v. Chr. in das Italische eingedrungen, mehr als plastische Dekoration und Zutat, nicht als tektonisch organische Elemente.

Allen diesen drei mittelmeerischen Grundformen ist ihr statischer Charakter eigen, etwas Monumentales und Ruhiges.

Im Römisch-Italischen sind es wie im Griechischen und im Minoisch-Mykenischen die extra-mediterranen, eurasischen Energien gewesen, die die Rolle des aktiven, bewegenden Elementes in der Entwicklung darstellen.

Die methodisch wie inhaltlich meisterliche Arbeit wird über die Fachwissenschaften hinaus in den weiteren Kreis aller Interessierten dringen und die Gespräche grundlegend bestimmen. *Georg Niebling*



**ANDRÉ GIDE, THESEUS.** *Illustriert von Th. W. Schröder. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1949.*

Eine anmutende Verbindung von inhaltlicher und formaler Nachempfindung des Klassischen hat Theodor-Werner Schröder in seinen Illustrationen zu André Gides „Theseus" unternommen. Die psychologische, mit feinster Ironie durchsetzte Umschmelzung des attisch-minoischen Mythos durch den geistvollen Dichter gab Schröder Gelegenheit, Motive von kretischen Wandmalereien und griechischen Vasen des schwarzfigurigen Stils derart umzubilden, daß eine illustrative Parallele zu André Gide entstand und das tiefsinnige Büchlein zu einem bibliophilen Kunstwerk abgerundet wurde. Manchen dieser in umrißhaftem Schwarz gehaltenen, aber wie bei den spätarchaischen Vasenbildern mit weißer Innenzeichnung versehen, niemals ganz wörtlichen Bildparaphrasen zum Text kann man sogleich das antike Vorbild ansehen; manche sind mit mehr oder minder Glück frei erfunden, alle aber weisen auf die reizvolle Möglichkeit, mit antikisierenden Mitteln antikes Leben und heroische Anschauung uns nahe zu bringen. Doch wird man auch hier ernsthaft wohl kaum von einem eigentlichen Klassizismus in der Illustration sprechen können; die Skepsis des heutigen Menschen allem Heroischen gegenüber erlaubt im besten Falle eine liebenswürdige Ironie, wie sie Autor und Illustrator des „Theseus" gleichermaßen auszeichnet. *P.F.S.*



## AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

*Bühnenbilder von Heinz Daniel* wurden im Frühjahr 1950 von der Galerie Egon Günther, Mannheim, ausgestellt. Das Foto des Bühnenbildes zu den Troerinnen von Franz Werfel (s. S. 62) wurde uns von der Galerie Egon Günther liebenswürdigerweise zur Verfügung gestellt.

*Den diesjährigen Preis der Stadt Wien* erzielte für Bildhauerei Heinz Leinfellner, ein Schüler Hanaks und Müllners. Dem berühmten Graphiker Alfred Kubin wurde der Preis für Graphik und angewandte Kunst zugesprochen. Professor Herbert Böckl, der mit seinen Werken Österreich auf der heurigen Kunstbiennale vertreten wird, erhielt den Preis für Malerei. Träger des Preises für Architektur wurde Professor Max Fellerer, der Präsident der Akademie für angewandte Kunst. Der Preis für Kunsthandwerk fiel an den seinerzeitigen Staatspreisträger Franz Hagenauer.

*„Die Psychologie der Kunst“* von André Malraux, in deutscher Ausgabe bei Woldemar Klein, Baden-Baden, erschienen, wurde jetzt in den USA herausgebracht.

*Freunde der Graphik* schlossen sich in Soest unter diesem Namen zusammen. Sie sparen jeden Monat einen bestimmten Betrag und kaufen am Ende des Jahres jeder mindestens ein Blatt nach eigener Wahl aus einer Sammlung von 20 Blättern. Die Sammlung setzt sich aus je 5 Blättern von 4 verschiedenen Künstlern zusammen: Radierungen, Lithos, Holzschnitte. Als Richtpreis wurde 18.— DM angenommen. Von den Künstlern wird allgemein ein Nachlaß gewährt. Der Kreis ist auf eine Mitgliederzahl von 20 beschränkt und trifft sich 4—6 mal jährlich zur Bildbetrachtung, Schulung und Freude an Graphik und Auswahl. Im letzten Jahre wurden außer 27 graphischen Blättern (Brün, Coester, Teuber, Stuwe) noch 5 Ölarbeiten erstanden. Ein vollgeglückter kunstpädagogischer und — wirtschaftlicher Versuch, der hier als Anregung weitergegeben wird. Dies ist ein Weg, weitere Kreise für künstlerische Dinge zu gewinnen, Käufe zu ermöglichen, Graphiksammler zu erziehen und dem Künstler zu helfen.
(Weitere Auskunft erteilt: E. Kloppenburg, Soest, Thomästraße 77.)

*Ein Stipendium für junge Künstler.* Das Rheinische Kunstinstitut beschloß die Stiftung eines Stipendiums in Höhe von 2000 DM, um einem jungen Künstler zwischen 20 und 30 Jahren einen einjährigen Studienaufenthalt in Paris zu ermöglichen. Die Entscheidung über die Vergebung dieses Preises trifft die Sektion „Bildende Kunst“ des Rheinischen Kulturinstitutes.

*„Das Zunftwesen des deutschen Lederhandwerks“* soll eine Ausstellung genannt werden, die das deutsche Ledermuseum Offenbach am Main plant. Die Ausstellung wird umfassen: Zunftgeräte — Urkunden des vielgestalteten Ledergewerbes, sowie altes Handwerkszeug.

*Prof.-Hans-Hermann-Ausstellung.* Die Galerie Commeter (Wilhelm Suhr, Hamburg, Hermannstr. 37) beabsichtigt demnächst eine Gedächtnisausstellung von Werken des Berliner Künstlers Hans Hermann zu bringen. Besitzer von Gemälden und Aquarellen des Künstlers, die bereit sind, sich an dieser Ausstellung zu beteiligen, werden um Angabe ihrer Anschriften gebeten.

*Schwere Verluste der alten Pinakothek in München.* Von 650 Gemälden großer Meister, die in den ersten Maitagen 1945 aus der alten Pinakothek in München entwendet wurden, konnten bisher nur 184 wieder ermittelt werden. Der Wert der entwendeten Gemälde beträgt nach vorsichtigen Schätzungen etwa zweihundert Millionen DM. Für den Kunstbesitz handelt es sich um unersetzliche und finanziell nicht aufzuwiegende Verluste. Unter den verlorenen Bildern befinden sich Hauptwerke von Rembrandt, Van Dyck, Dürer und anderen Meistern.
54 Gemälde, die bei den Plünderungen in den ersten Tagen nach dem Kriegsende abhanden gekommen sind, sind zurückgegeben worden. 130 Kunstwerke wurden mit Hilfe der Kriminalpolizei ermittelt. Über diese 184 Schöpfungen der bildenden Kunst wird eine Liste ausgegeben werden, während die Titel der fehlenden 466 Gemälde noch nicht veröffentlicht sind.
(Zitiert aus „Universitas“, Zeitschrift für Kunst, Wissenschaft und Literatur, Mai 1950.)

*Rembrandtgemälde für die Metropolitan-Opera.* Rembrandts „Bildnis eines Studenten“, dessenWert auf 125 000 Dollar geschätzt wird, ist von Otto H. Kahn der New Yorker Metropolitan-Opera zur Beschaffung neuer Kulissen für die kommende Spielzeit vermacht worden.

*Kunstankäufe des Bundesfinanzministeriums.* 160 000 bis 170 000 DM hat das Bundesfinanzministerium für den Ankauf von 136 Gemälden, 24 Plastiken und 80 Zeichnungen für die Bundesgebäude bewilligt. Umstritten ist der Ankauf eines „Windigen Nachmittags“ von Emil Nolde für 6000 DM, weil die Ankäufe vor allem notleidende deutsche Künstler unterstützen sollen.

*Internationale Kunstausstellung mit deutscher Beteiligung.* Dreißig Bilder von dreißig lebenden deutschen Malern werden auf der diesjährigen Internationalen Kunstausstellung des Carnegie-Instituts in Pittsburg gezeigt werden. Homer Saint Gaudens, der langjährige künstlerische Leiter des Instituts, befand sich mit Gordon Washburn, seinem Nachfolger, der das Amt vom nächsten Jahr an übernehmen wird, in Berlin. Sie besuchten die Ateliers von Karl Hofer, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Max Kaus, Hans Jaenisch, Wolff Hoffmann und Heinz Trökes. Diese Ausstellung findet nach einer Pause von 12 Jahren zum ersten Male wieder statt, sie wird auch im übrigen Amerika und dann in Deutschland gezeigt werden.

*Die große Kunstausstellung München 1950* findet im Haus der Kunst vom 14. Juli bis 8. Oktober statt.

*Der unzüchtige Lovis Corinth.* Drei Zeitungshändler in Regensburg wurden verurteilt, weil sie ein unzüchtiges Romanheft verkauft haben. Von dem Umschlagbild heißt es in der Urteilsbegründung: Es ist kein Kunstwerk und läßt keine Zweifel darüber aufkommen, daß die Darstellung nur auf Erregung der geschlechtlichen Lust berechnet ist. Es stammt von Lovis Corinth.

*Der Stuttgarter Arzt Dr. O. Domnick* hat einen Kunstpreis von DM 1000 für die beste Leistung eines modernen Malers gestiftet, der jährlich, zum erstenmal am 20. April 1951, verliehen wird. Die Entscheidung trifft eine Jury aus bekannten Kunstsachverständigen.

Autorisation der Direction de l'Information Section Presse Baden-Baden Nr. 270, 26. 3. 46.

Druck Chr. Belser, Stuttgart



